

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

MARCELO SALDANHA DAS NEVES

Performance, porrada e purpurina: histórias e memórias LGBTQ+ em recentes documentários brasileiros.

Maringá
2019

MARCELO SALDANHA DAS NEVES

Performance, porrada e purpurina: histórias e memórias LGBT+ em recentes documentários brasileiros.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Área de concentração: Sociedade e Políticas Públicas

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Zuleika de Paula Bueno

Maringá
2019

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Zuleika de Paula Bueno

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Neves, Marcelo Saldanha das

N518P **Performance, porrada e purpurina: histórias e memórias LGBT + em recentes documentários brasileiros/** Marcelo Saldanha das Neves. -- Maringá, 2019.

111 f. : il., figs., tabs.

Orientadora: Prof.a. Dr.a. Zuleika de Paula Bueno.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, 2019.

1. Documentários. 2. Ditadura Civil Militar. 3. Resistência. 4. LGBT. 5. Gênero. 6. Sexualidade. I. Bueno, Zuleika de Paula, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

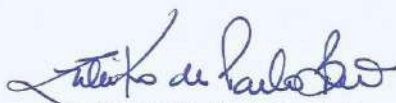
CDD 22. ED.306.766081
Jane Lessa Monção CRB 1173/97

MARCELO SALDANHA DAS NEVES

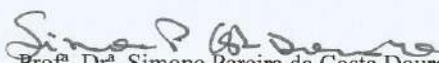
Performance, porrada e purpurina: histórias e memórias LGBT+ em recentes documentários brasileiros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

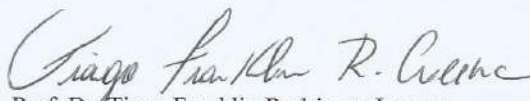
COMISSÃO JULGADORA



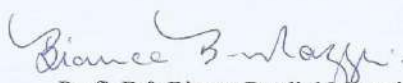
Prof.^a. Dr.^a. Zuleika de Paula Bueno
Universidade Estadual de Maringá – UEM (Presidente)



Prof.^a. Dr.^a. Simone Pereira da Costa Dourado
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Tiago Franklin Rodrigues Lucena
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.^a. Dr.^a. Bianca Burdini Mazzei
Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR

Aprovada em: 24 de abril de 2019

Local de defesa: Bloco H-12, sala 014 *campus* da Universidade Estadual de Maringá

AGRADECIMENTOS

Até este momento eu não conseguia entender direito o que significava me tornar mestre. Durante um tempo da vida eu senti que não seria capaz de realizar alguns sonhos. Eram muitas coisas que os atravessavam. Hoje eu começo a viver o sonho de auxiliar na construção de uma sociedade onde as exceções sejam tão importantes quanto as regras. Para isso faço algo que possa contribuir com as coletividades que moram nas margens do imaginário social, político e econômico.

Para que eu pudesse percorrer esse caminho de entendimento foi fundamental contar com o apoio de algumas pessoas. Portanto, esse momento não é meu, é nosso.

As primeiras são aquelas, interlocutoras dos documentários que estudei, que abriram caminhos ao longo do tempo para que nós, pessoas LGBTQ+ pudéssemos sonhar com o futuro e sermos donas de nossas trajetórias. Nós somos históricas, estamos a muito tempo abrindo brechas para sobre viver neste país que insiste em nos matar.

Sou grato a minha mãe Maria e meu pai Irineu que pisam em uma Universidade pela primeira vez através dos meus estudos que, para eles, sempre foram uma prioridade. O espaço que eu ocupo na UEM não foi fruto de uma conquista, mas sim, de uma invasão. Agradeço aos meus irmãos André e Daniel que eu sei que torceram para que eu estivesse aqui e resistisse a esse lugar. Sou grato ao meu namorado Luiz Gustavo que segurou minha mão e porque não o meu corpo durante todo o processo da pós-graduação. Abrindo mão de algumas materialidades para que eu tivesse o dinheiro suficiente para me deslocar e me manter em Maringá. Abrindo mão do seu sono para me levar ou buscar na rodoviária quando chegava de ônibus ou caronas. Encorajando-me a acreditar naquilo que eu escrevia e, por isso, sendo uma das mãos que escreve junto comigo esse texto. O Luiz é a pessoa que viveu comigo esse sonho que deixou de ser meu, para ser nosso e me sensibilizo ao pensar em como a luz dele atravessa minha vida e todo esse momento.

Agradeço as minhas três amigas de Maringá (Melline, Ana e Garça) que abriram a porta da sua casa para que eu pudesse descansar em Maringá quando necessário e, mais do que isso, encontrar nelas um pouco do que eu queria me tornar. À Melline especialmente por ter lido meus primeiros textos ansiosos da possibilidade de ocupar uma das cadeiras dessa Universidade, acreditando neles junto comigo.

Agradeço também as minhas amigas de sala de aula (Beatriz, Rose, Ana e Lu) que me possibilitaram construir laços profundos nessa cidade distante que é Maringá. À minha

orientadora Zuleika Bueno agradeço pelo afeto e cuidado de enxergar coisas em mim que muitas pessoas não enxergam e por ter acreditado que esse texto era possível e necessário. A membra da minha banca de Seminário, Qualificação e agora Defesa, professora Simone Dourado eu agradeço por suas primeiras aulas tão transformadoras e que me sacudiram para enxergar nas Ciências Sociais um lugar para o meu trabalho. Agradeço a professora Bianca e ao professor Tiago por aceitarem compor minha banca trazendo suas valiosas contribuições. Agradeço também as minhas professoras e professores da Graduação, especialmente a Patrícia Mertzig que me convidou para desenvolver pesquisa e me inspirou a seguir na carreira acadêmica. Sou grato também aos migos e migas de Presidente Prudente que estiveram e estão ao meu lado (Jac, Lorys) na construção diária de nossas (re) existências. Grato as pessoas trabalhadoras da UEM que sempre me atenderam bem e ajudaram a me sentir parte desse lugar.

Se alguém por fim desejar me parabenizar por algo, não se esqueça de, primeiro, agradecer a todas essas pessoas que citei. Eu não fiz nada sozinho e em tudo mora a participação delas e é também por elas que realizei isso que eu sequer tinha sonhado.

*Talvez, a coisa mais triste na vida de um homem
é que ele só pode ser homem.*

Poesia de uma Bixa

Performance, porrada e purpurina: histórias e memórias LGBTQ+ em recentes documentários brasileiros.

RESUMO

Na construção deste texto transito entre a primeira e a terceira pessoa, apoiando-me em elementos da minha trajetória pessoal e acadêmica que me permitiram construir uma análise dos corpos desobedientes, sendo eles, nesta perspectiva, os que, historicamente, borraram às fronteiras de gênero e sexualidade. Para pensar acerca dessas fronteiras, recorro a cinco documentários como campo de análise, observados a partir de três categorias (performance; circuito cultural; perseguição e enfrentamento político). Estes materiais organizam metodologicamente, com base nas suas asserções sobre o mundo histórico, minha narrativa, sendo eles: **Divinas Divas** (2017), **Dzi Croquettes** (2009), **Lampião da Esquina** (2016), **Meu amigo Cláudia** (2009) e **São Paulo em Hi Fi** (2013). Todos estes documentários são constituídos a partir de memórias acerca do que a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) representou aos corpos marcados pelo rompimento que propuseram aos papéis de gênero e sexualidade. Sua importância é reiterada em festivais que versam sobre a temática da diversidade de gênero e sexualidade e contribuem com a construção de espaços políticos de sociabilidade da comunidade LGBTQ+ (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais +) na contemporaneidade. Na constituição deste campo respeito a tensão que se estabelece entre História e memória, as limitações de uma em relação a outra e estabeleço uma crítica sobre a ausência de participação dos corpos LGBTQ+ nos diversos processos que envolvem reconstruir suas histórias através do audiovisual.

Palavras-Chave: Documentários, ditadura civil militar, resistência, LGBTQ, gênero, sexualidade.

Performance, punch and glitter: LGBT + stories and memories in recent Brazilian documentaries.

ABSTRACT

Na construção deste texto transito entre a primeira e a terceira pessoa, apoiando-me em elementos da minha trajetória pessoal e acadêmica que me permitiram construir uma análise dos corpos desobedientes, sendo eles, nesta perspectiva, os que, historicamente, borraram às fronteiras de gênero e sexualidade. Para pensar acerca dessas fronteiras, recorro a cinco documentários como campo de análise, observados a partir de três categorias (performance; circuito cultural; perseguição e enfrentamento político). Estes materiais organizam metodologicamente, com base nas suas asserções sobre o mundo histórico, minha narrativa, sendo eles: **Divinas Divas** (2017), **Dzi Croquettes** (2009), **Lampião da Esquina** (2016), **Meu amigo Cláudia** (2009) e **São Paulo em Hi Fi** (2013). Todos estes documentários são constituídos a partir de memórias acerca do que a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) representou aos corpos marcados pelo rompimento que propuseram aos papéis de gênero e sexualidade. Sua importância é reiterada em festivais que versam sobre a temática da diversidade de gênero e sexualidade e contribuem com a construção de espaços políticos de sociabilidade da comunidade LGBT+ (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais +) na contemporaneidade. Na constituição deste campo respeito a tensão que se estabelece entre História e memória, as limitações de uma em relação a outra e estabeleço uma crítica sobre a ausência de participação dos corpos LGBT+ nos diversos processos que envolvem reconstruir suas histórias através do audiovisual.

Key words: Documentaries, military civil dictatorship, resistance, LGBT, gender, sexuality. Documentários, ditadura civil militar, resistência, LGBT, gênero, sexualidade.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Meu amigo Cláudia - Claudia Wonder em primeiro plano.	20
Figura 2 - Meu amigo Cláudia - Material de arquivo.....	21
Figura 3 - Meu amigo Cláudia - Material de arquivo.....	21
Figura 4 - Meu amigo Cláudia - Material de arquivo.....	21
Figura 5 - Meu amigo Cláudia - Material de arquivo.....	21
Figura 6 - Meu amigo Cláudia	22
Figura 7 - Meu amigo Cláudia.....	23
Figura 8 - Meu amigo Cláudia.....	23
Figura 9 - Meu amigo Cláudia.....	23
Figura 10 - Meu amigo Cláudia - Cláudia Wonder em primeiro plano	24
Figura 11 - Dzi Croquettes - Wagner Ribeiro em primeiro plano	24
Figura 12 - Dzi Croquettes	24
Figura 13 - Dzi Croquettes	25
Figura 14 - Dzi Croquettes	26
Figura 15 - Dzi Croquettes	26
Figura 16 - Dzi Croquettes	26
Figura 17 - Dzi Croquettes	26
Figura 18 - Dzi Croquettes	26
Figura 19 - Dzi Croquettes	27
Figura 20 - Dzi Croquettes	27
Figura 21 - Dzi Croquettes	27
Figura 22 - Divinas Divas.....	28
Figura 23 - Divinas Divas – Transição de Jane di Castro	29
Figura 24 - Divinas Divas – Transição de Jane di Castro.....	29
Figura 25 - Divinas Divas – Transição de Jane di Castro.....	29
Figura 26 - Divinas Divas - Ensaio	30
Figura 27 - Divinas Divas - Espetáculo.....	30
Figura 28 - Divinas Divas	31
Figura 29 - Divinas Divas - Jane Di Castro em primeiro plano.....	32
Figura 30 - Divinas Divas - Divina Valéria em primeiro plano.....	32
Figura 31 - Divinas Divas.....	33
Figura 32 - Lampião da Esquina.....	33

Figura 33 - Lampião da Esquina.....	34
Figura 34 - Lampião da Esquina.....	35
Figura 35 - Lampião da Esquina.....	35
Figura 36 - Lampião da Esquina.....	35
Figura 37 - Lampião da Esquina.....	36
Figura 38 - Lampião da Esquina.....	36
Figura 39 - Lampião da Esquina.....	37
Figura 40 - Lampião da Esquina.....	37
Figura 41 - Lampião da Esquina.....	37
Figura 42 - Lampião da Esquina.....	38
Figura 43 - Lampião da Esquina.....	38
Figura 44 - Lampião da Esquina.....	38
Figura 45 - Lampião da Esquina.....	39
Figura 46 - Lampião da Esquina.....	40
Figura 47 - São Paulo em Hi-Fi.....	40
Figura 48 - São Paulo em Hi-Fi - Kaká di Polly em primeiro plano.....	41
Figura 49 - São Paulo em Hi-Fi - Rita Moreira em primeiro plano.....	41
Figura 50 - São Paulo em Hi-Fi.....	42
Figura 51 - São Paulo em Hi-Fi.....	42
Figura 52 - São Paulo em Hi-Fi.....	43
Figura 53 - São Paulo em Hi-Fi.....	43
Figura 54 - São Paulo em Hi-Fi.....	44
Figura 55 - São Paulo em Hi-Fi.....	44
Figura 56 - São Paulo em Hi-Fi.....	44
Figura 57 - São Paulo em Hi-Fi.....	45
Figura 58 - São Paulo em Hi-Fi.....	45
Figura 59 - São Paulo em Hi-Fi.....	46
Figura 60 - São Paulo em Hi-Fi.....	46
Figura 61 - São Paulo em Hi-Fi.....	47
Figura 62 - Lampião da Esquina - Fernando Gabeira.....	62
Figura 63 - Lampião da Esquina.....	64
Figura 64 - Lampião da Esquina - Fernando Gabeira.....	66
Figura 65 - Dzi Croquettes - José Possi Neto.....	66
Figura 66 - Dzi Croquettes - Jorge Fernando.....	67
Figura 67 - Divinas Divas - Divina Valéria em primeiro plano.....	68

Figura 68 - Divinas Divas - Rogéria.....	72
Figura 69 - Meu Amigo Cláudia - Zé Celso	72
Figura 70 - Meu Amigo Cláudia	73
Figura 71 - São Paulo em Hi-Fi.....	78
Figura 72 - São Paulo em Hi-Fi.....	78
Figura 73 - São Paulo em Hi-Fi.....	79
Figura 74 - São Paulo em Hi-Fi.....	79
Figura 75 - São Paulo em Hi-Fi.....	79
Figura 76 - São Paulo em Hi-Fi - Elisa Mascaro e Fernando Simões	80
Figura 77 - São Paulo em Hi-Fi.....	82
Figura 78 - São Paulo em Hi-Fi.....	82
Figura 79 - Meu Amigo Cláudia	85
Figura 80 - Dzi Croquettes	86
Figura 81 - Meu Amigo Cláudia	88
Figura 82 - Meu Amigo Cláudia	89
Figura 83 - Meu Amigo Cláudia	89
Figura 84 - Meu Amigo Cláudia	89
Figura 85 - Divinas Divas - Jane di Castro em primeiro plano e Camille K ao fundo.....	90
Figura 86 - Divinas Divas - Camille K em primeiro plano	90
Figura 87 - Lampião da Esquina.....	92
Figura 88 - Lampião da Esquina.....	92
Figura 89 - Lampião da Esquina.....	92
Figura 90 - Lampião da Esquina - Alceste Pinheiro em primeiro plano	93
Figura 91 - Meu amigo Cláudia.....	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (Da trajetória individual à pesquisa: um percurso pessoal e acadêmico na construção das categorias de análise)	14
CAPÍTULO 1	19
1.1 OBJETO E OBJETIVOS DA PESQUISA.....	19
1.2 OS DOCUMENTÁRIOS	20
1.2.1 Meu amigo Cláudia (2009)	20
1.2.2 Dzi Croquettes (2009)	24
1.2.3 Divinas Divas (2017)	28
1.2.4 Lampião da Esquina (2016)	33
1.2.5 São Paulo em Hi-Fi (2013)	40
1.3 CAMINHOS METODOLÓGICOS	48
1.4 A ESCOLHA DOS DOCUMENTÁRIOS	57
CAPÍTULO 2	59
2.1 PERFORMANCE.....	59
2.2 CIRCUITO CULTURAL.....	74
2.3 PERSEGUIÇÃO E ENFRENTAMENTO POLÍTICO.....	85
APONTAMENTOS FINAIS	96
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

Da trajetória individual à pesquisa: um percurso pessoal e acadêmico na construção das categorias de análise.

*“Eu era um molequinho que viveu as coisas que os meninos vivem, apesar de ser um molequinho diferente. Comecei a perceber que eu era diferente quando começaram a dizer que eu era diferente, que não tinham outros iguais a mim, que gostavam de coisas de menina, que não queriam ser Miss Brasil, que não queriam ser Cinderela. Gostava de brincar de casinha, de escolinha e eu era a professora e punha o salto alto, porque minha professora predileta era a que dava aula de religião.” (Depoimento de Cláudia Wonder presente no filme **Meu amigo Cláudia**, um dos objetos de estudo dessa dissertação.)*

A construção de um texto acadêmico pode retomar uma série de acontecimentos pertinentes à trajetória de quem o escreve e que, de alguma forma, colabora para sua materialização. É como se em cada um desses acontecimentos existisse uma parte daquilo que se transforma posteriormente em um todo mais ou menos organizado que compõe o texto final. Texto que expressa não apenas o entendimento sobre algo, mas também a sensibilidade envolvida na construção desse entendimento.

A impressão que tenho é que sempre busquei escrever esse texto, só não sabia como fazê-lo. É como se dele dependesse a minha sobrevivência e daqueles (as) que, junto de mim, compartilham o lugar social recorrente nessa narrativa. Hoje percebo que foi um privilégio tais eventos terem me conduzido ao universo acadêmico. Muitas pessoas como eu tiveram e tem seu caminho interrompido antes mesmo de se compreenderem, se reconhecerem ou de encontrarem um espaço de fala.

Os acontecimentos que conduzem a esta dissertação, ou a forma como eu os vejo, me remetem à minha infância. Quando criança, meu maior fantasma era conviver com homens. Eu não gostava de nenhuma das atividades que os meninos, em geral, realizavam ou aprendiam a realizar na conquista de sua masculinidade. Eu, menino dotado de todos os estereótipos que numa cultura patriarcal são atribuídos ao feminino, estava rodeado por mulheres e somente dessa forma me sentia seguro. Mas essa segurança não evitava episódios de violência. Contra eles, aprendi aos poucos a me defender. Minha primeira estratégia foi buscar justificativas que explicassem a minha

presença constante junto das meninas, mesmo que tais explicações nem sempre garantissem o pleno convencimento daqueles a quem eu me reportava.

Minha trajetória de vida foi demarcada pelas desigualdades produzidas a partir da masculinidade. Neste sentido, compreendo meu corpo demarcado desde muito cedo pelo estigma da homossexualidade. Tal estigma desassocia de um homem os signos que lhe conferem o caráter de homem, aproximando esse corpo de um conjunto de referências de gênero associados de um universo simbólico feminino e caracterizando, nessa condição, a desigualdade entre os corpos de homens e mulheres e também entre os diversos corpos de mulheres e de homens.

Segundo o sociólogo Michael Kimmel (1998) não podemos nos referir a masculinidade como uma constante, pois essa estrutura recebe significados distintos em diferentes culturas e períodos históricos, tampouco poderíamos pensa-la no singular, pois, desta forma, assumiríamos uma definição única do que é ser homem. Podemos, a partir deste autor, compreender a masculinidade a partir da produção simultânea de corpos hegemônicos e corpos subalternos. Em uma relação que normatiza determinados corpos em detrimentos da estigmatização de outros. Desta forma percebemos como essa estrutura privilegia aqueles que estão de acordo com sua normatividade.

(...) entendo que as masculinidades são construídas simultaneamente em dois campos inter-relacionados de relações de poder – nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade, etc.). Assim, dois dos elementos constitutivos na construção social de masculinidades são o sexismo e a homofobia. (KIMMEL, 1998, p.105)

Tais associações são asseguradas por uma ideia binária de gênero que sintetiza em dois grandes grupos o que é ser homem e o que é ser mulher e o que é permitido a cada um destes grupos. Para isso, temos a masculinidade e a feminilidade como duas estruturas que fomentam historicamente quais são os papéis de gênero para cada um destes grupos. São nestes papéis que estão localizados algumas das fronteiras que rompi ao longo da minha vida, consciente ou inconscientemente, na busca por existir como um corpo masculino sensível ao mundo, mesmo que isso não me fosse permitido.

As masculinidades, como até aqui discuto, não se mantêm estável ao longo da vida. Ela é fruto de uma luta constante e está sempre sendo colocada a prova. Um

homem precisa constantemente ao longo da vida provar que é homem e para isso é necessário que a sua casca emocional se torne mais vez mais grossa, até que, provavelmente, em algum momento da vida ele se perca nela.

Quantas camadas dessa casca me cobrem e quantas delas eu arranquei ao longo da vida? Ao mesmo tempo em que busquei alcançar a masculinidade, resisti a ela. Uma luta constante e paradoxal na minha formação esteve associada a este lugar do homem, que me criou e quase me destruiu. A luta por encontrar um lugar isento de sofrer violências me levou a menosprezar minha sexualidade e me condicionou a reproduzir papéis sociais que me asseguravam o lugar de homem. Engrossar a voz, deixar crescer os pelos do corpo, não usar roupas coloridas, estampadas, “chamativas”, ter um bom emprego, não demonstrar os próprios sentimentos, acreditar que minha mãe era doméstica em casa porque tinha escolhido viver assim, suprimir meu prazer e zombar, julgar e criticar as pessoas que buscavam uma existência coerente com as formas de seus desejos foram alguns dos comportamentos que assumi durante boa parte da minha vida. Quantas outras pessoas não encontram em comportamentos mesquinhos uma estratégia de sobrevivência no mundo dos homens? Afinal, uma das formas pelas quais os homens buscam “demonstrar a sua aquisição bem sucedida de masculinidade” é justamente desvalorizando outras formas de masculinidade, “posicionando o hegemônico por oposição ao subalterno, na criação do outro.” (KIMMEL, 1998, p.113).

No decorrer das leituras realizadas para esse trabalho, e no confronto com as imagens e sons dos documentários escolhidos para a análise, eu percebi que a minha tentativa era não ser este “outro”. De alguma maneira, ainda criança, eu já conseguia perceber o que significaria sê-lo. Ser o “outro” era estar em um “não lugar”, não ser suficientemente homem e nem suficientemente mulher, por isso a perseguição constante que eu sofria ou me autoinfligia. O que me restava? Mais tarde descobri que a não binariedade, este era meu “não lugar”.

Lembro-me que eu tinha um amigo que, assim como eu, não se adaptava à imposição constante que rondava nosso universo dito masculino. Esse amigo e eu estávamos boa parte do tempo juntos e eu sentia nele a aceitação que por diversas vezes eu não encontrava nos homens de casa, da escola, da rua ou de qualquer outro lugar que eu frequentasse. Relembrando a nossa relação, acredito que não éramos como grandes amigos que compartilham segredos. Penso, na verdade, que éramos cúmplices. Nos

ossos silêncios, nos entendíamos, nos reconhecíamos e o mais importante, nos protegíamos. De alguma forma, entendíamos que para sobreviver precisávamos um do outro. Mais do que isso, precisávamos nos aproximar de outras pessoas como nós ou que ao menos fossem capazes de entender a expressão de nosso modo de ser como algo possível e positivo.

Naquele momento, além de nós mesmos, essas outras pessoas que compartilhavam do nosso universo eram, sobretudo, as meninas. Com elas, nossa relação era empática. Nos sentíamos amados, respeitados e até admirados por tudo que podíamos compartilhar juntos, oferecendo, muitas vezes, uma vivência de afeto que elas não encontravam junto aos próprios irmãos. Podíamos chorar juntos, por exemplo. Essa vivência me mostrou que eu, e outros como eu, não pertencíamos ao universo simbólico que nos era designado enquanto homens. Afinal, ora essa, homem não chora. Homem não chora em casa, na escola ou na igreja. Homem não chora no futebol, na novela ou nos livros. Mas os homens choram nas canções. E foi assim, no mundo musicado e cantado, que eu encontrei uma primeira forma de chegar a um lugar em que as minhas emoções encontravam uma forma de expressão.

Dentro da minha casa o estilo musical que predominava era o sertanejo. Meu pai e minha mãe, como pessoas nascidas no campo, sempre tiveram por esse estilo musical um grande apreço. Eu, durante muito tempo, gostei também de algumas daquelas músicas, que me ajudaram a entender e, pelo menos por algum tempo, a buscar uma determinada representação do amor, mesmo que esse amor não fosse o que mais tarde eu sentiria. Na música sertaneja canta-se o amor a partir da relação de um homem e de uma mulher, a qual resulta quase sempre na decepção de uns dos dois. Nessas canções, os homens demonstravam que eram capazes de sentir e sofrer e acredito que era nisso que eu me apegava. As músicas me ofereceram algum motivo de esperança, porque ali eu entendi que os homens também choravam. Até mesmo os que não eram como eu. Aprendi que para amar era necessário sofrer, lição que felizmente desaprendi posteriormente. Mas, naquele momento, isso me pareceu certo porque nada era mais sofrido que me forçar a sentir desejo por um corpo que não despertava o meu desejo.

Depois da música, veio o teatro, como uma tentativa de ser outras coisas e esquecer do sofrimento que representava ser a coisa que sou. O teatro me distanciava do mundo ao mesmo tempo em que me aproximava de um universo particular, onde era possível sentir. Depois, os desenhos. Eu os carregava com todas as cores que não podia

vestir no meu corpo. Finalmente, a poesia. Sempre me fascinou a forma como se pode jogar com o significado das coisas e com a forma de percebê-las através dos poemas. Fazendo essa observação eu percebo como o poema e a ciência compartilham, em alguma medida, de uma possibilidade singular: a de desconstruir as violências que já estão naturalizadas no texto e na vida. É justamente sobre essa possibilidade que versa minha narrativa. Encontro no texto acadêmico, assim como na arte, o reconhecimento das violências imersas na sociedade e os caminhos de resistência construídos em relação a elas.

A palavra é um instrumento importante para produzir ou reproduzir processos de violência. Na contramão, é também forma de resistência. Da mesma forma é a arte. Palavra e arte transformam masculinidade em expressão plural. Masculinidades.

Até aqui me referi a masculinidade no singular por observá-la a partir de sua perspectiva hegemônica, isto é, a uma estrutura que pretende igualar homens por meio de papéis de gênero. Mas, nos textos com os quais me deparei durante a pesquisa, descobri o termo masculinidades, no plural, justamente no sentido de reaver a todos os corpos masculinos uma forma singular de expressão. A expressão no plural considera que entre esses corpos também existem outros demarcadores políticos (classe, raça, etnia, orientação sexual, origem) que estabelecem desigualdades entre eles.

É justamente a partir da necessidade de garantir legitimidade aos corpos marcados por identidades e orientações sexuais subalternizadas que acredito acontecerem as (os) artistas LGBT+¹, que desde o século XX, quando não antes, encontraram na margem do espaço urbano um lugar para reafirmar suas identidades, encontrar pares, fortalecer-se enquanto comunidade e chorar quando necessário. Homens e mulheres que, assim como eu, não podiam expor aquilo que sentiam em todos os lugares. A expressão destes corpos, seu trânsito pelas cidades, as perseguições que sofreram e suas estratégias de resistência ao longo de suas vidas facilitaram meu próprio entendimento como um corpo LGBT+ e o percurso que realizo através de três

¹ Segundo Aguião (2016) a delimitação da sigla como LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais) foi adotada em plenária da primeira Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais no ano de 2008, pretendendo-se, através dela, recuperar a legitimidade desta identidade coletiva. Antes disso, a representação desta coletividade se configurava como GLBT e em uma tentativa de assegurar maior visibilidade as mulheres lésbicas, representadas pela letra L, durante a Conferência a sigla sofreu sua alteração. Parte dos documentos que se referem a aspectos culturais, políticos e econômicos desta comunidade fazem uso da sigla LGBT, como a Política Nacional de Saúde Integral de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (2013) e por isso sua adoção no presente texto. O símbolo + vem para assegurar outras identidades de gênero e orientações sexuais que não estão presentes nesta sigla que se constitui, também, a partir de disputas internas do movimento LGBT.

categorias que utilizo para construir essa narrativa: performance, circuito cultural e enfrentamento político.

CAPÍTULO 1.

1.1 OBJETO E OBJETIVOS DA PESQUISA

Na busca por referências artísticas e culturais que me possibilitassem observar um cenário cultural LGBTQ+ em períodos específicos da história do Brasil realizei uma breve pesquisa documental, buscando nos livros, jornais e demais textos históricos referências sobre a existência dos nossos corpos historicamente marginalizados. Neste trajeto de construção da ideia da pesquisa, deparei-me com documentários, alguns que já conhecia, outros que, durante a pesquisa, encontrei e que registravam em depoimentos, fotos, vídeos e memórias narradas e resgatadas, um percurso de vida e sobrevivência durante os anos da ditadura civil militar brasileira. Este conjunto se torna meu objeto na medida em que, a partir dele, viso alcançar meu objetivo de reconstruir uma narrativa que percorra diferentes aspectos das expressões de corpos LGBTQ+ durante este período histórico.

A seleção destes materiais se deu pela proximidade com cada um deles em algum momento da minha trajetória pessoal e/ou acadêmica, de forma ocasional ou não. Outros materiais, aqui ausentes, podem fazer alusão ao período histórico ao qual me refiro, mas neste momento, os cinco documentários, por sua perspectiva aproximada através das interlocuções que recuperam, são o ponto de partida para construção da minha análise.

Tais documentários foram produzidos entre 2009 e 2017, período em que o Estado passou a assumir parte da sua responsabilidade com minorias, através de diversas políticas culturais que instrumentalizavam com recursos financeiros grupos e instituições que produziam conteúdos acerca dos direitos humanos e, no caso desta análise, mais especificamente, acerca das trajetórias de corpos LGBTQ+. Segundo Albinati e Bouillet (2015) a inserção de políticas voltadas ao desenvolvimento de uma cidadania cultural fez parte da agenda de governos petistas desde 2002 no programa de campanha do então candidato à presidência Lula. Durante as gestões destes governos foram propostas, através de ações como a reorganização institucional do Ministério da

Cultura, o reconhecimento acerca das diferenças culturais e do que deveria ser uma política de cidadania cultural fundamentada pela diversidade.

A partir destes materiais busco compreender, como parte de objetivos específicos, como as interlocutoras e interlocutores perceberam os limites binários estabelecidos aos seus corpos quanto à performance de gênero e sexualidade e quais foram suas estratégias de sobrevivência frente a este contexto político. Pretendo também entender como a resistência destas pessoas poderiam me auxiliar no processo de entendimento do lugar que ocupo nessa sociedade enquanto, militante, artista e pesquisador. Por fim, espero auxiliar no mapeamento de focos de resistência que possam ser revisitados por pessoas que, assim como eu, não encontraram em seu percurso de formação referências que denunciavam as imposições que a masculinidade exercia sobre seus corpos. Nesse sentido, esse trabalho assume uma dimensão ética de demarcar como parte da história do Brasil, as manifestações daquelas e daqueles que contribuíram para que os mecanismos de controle e repressão dos corpos fossem tencionados.

1.2 OS DOCUMENTÁRIOS

Os documentários que analiso e, na mesma medida, organizam essa análise são: *Meu amigo, Cláudia* (2009), *Dzi Croquettes* (2009), *Divinas Divas* (2017), *Lampião da Esquina* (2016) e *São Paulo em Hi Fi* (2013), que descrevo e apresento logo abaixo.

1.2.1 Meu Amigo Cláudia (2009)



Figura 1. *Meu amigo Cláudia*. Claudia Wonder em primeiro plano.

O documentário *Meu amigo, Cláudia* foi produzido durante o ano de 2008 e lançado no circuito de festivais em 2009. O filme resgata a história da artista e ativista Cláudia Wonder. A direção do filme é de Dácio Pinheiro, o roteiro de Daniel Chaia, montagem de Rodrigo Menecucci e Mariana Guerra é diretora de produção. Os depoimentos de Cláudia, registrados em vídeo, compõem o grande material imagético e sonoro do filme, combinados com elementos do acervo pessoal da artista e de amigos, composto por fotos da infância e adolescência, documentos pessoais, recortes de jornal registros de suas performances nas boates, cenas de filmes em que atuou e registros de sua participação social e política em ações públicas voltadas para a causa LGBT+.



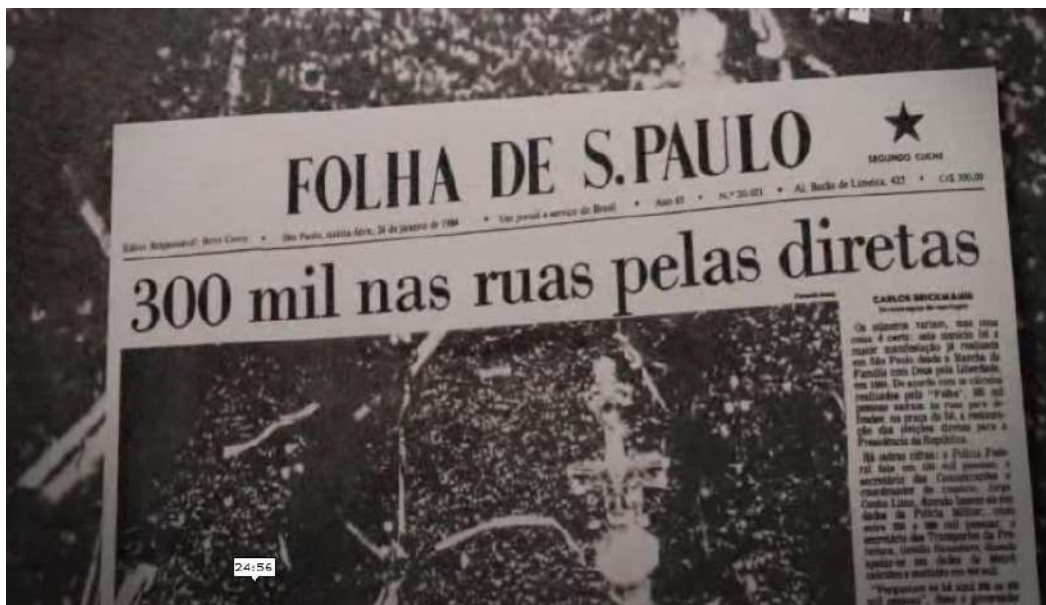
Figuras 2 e 3. *Meu amigo Cláudia*. Material de arquivo.

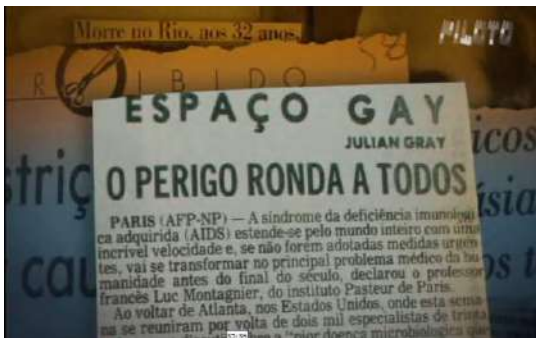
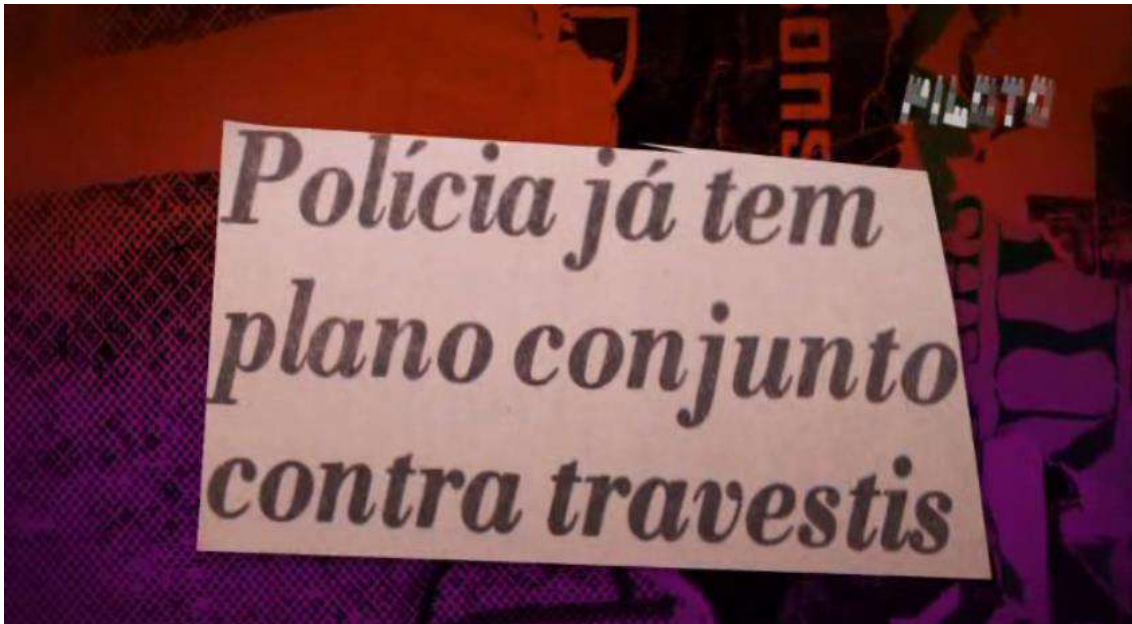


Figuras 4 e 5. *Meu amigo Cláudia*.

O documentário segue uma linha cronológica da vida e dos trabalhos de Cláudia. Fotos antigas e o depoimento da própria artista revisitam a infância de Marco Antônio Abrão, nascido em São Paulo, em 1955, o filho rejeitado de dois adolescentes, criado pelos tios avós, até sua transformação, na adolescência, em Cláudia. O sobrenome artístico Wonder foi adotado quando ela iniciou seu trabalho artístico na noite paulistana, frequentando, participando e criando a cena underground da capital. O depoimento memorialístico do filme se mescla à montagem de fotos de época de seus primeiros shows na boate Nostromondo, quando recriava sequencias musicais clássica

da Broadway e de Hollywood, e de cenas e sequências de seus trabalhos no cinema, em produções da chamada Boca do Lixo. Depoimentos de colegas, diretores, músicos, atores, atrizes, fãs e escritores se alternam à narração autobiográfica de Wonder, capturada em distintos momentos, nos anos 90 e nos anos 2000. Alfredo Sterheim discute o protagonismo travesti de Claudia Wonder nas pornochanchadas e filmes de sexo explícito. Glauco Mattoso e Leão Lobo relatam a atuação cada vez mais desafiadora e política da artista e seu engajamento contra a discriminação e a violência contra travestis e homossexuais em São Paulo nos anos 80. Registros dos anos 2000 destacam a atuação de Claudia Wonder no Conselho Municipal de Atenção à Diversidade Sexual (CADS) e no Centro de Referência da Diversidade, também em São Paulo. Recortes de jornais destacam o contexto político da época, a epidemia de Aids que abalou a cena gay em meados dos anos 80, com notícias das mortes de Cazuzu, Lauro Corona, Thales Pan Chacon e outros nomes conhecidos da época. Sérgio Mamberte e José Celso Martinez destacam o trabalho de vanguarda de Claudia Wonder no teatro paulistano, na montagem da peça *O homem e o cavalo*, realizada pelo grupo Oficina em 1984 e nas suas performances realizadas na boate Madame Satã, nos espetáculos que criou e protagonizou, *Vômito do Mito* e *Jardim das Delícias*. Kid Vinil fala sobre o papel central desses espetáculos na construção de uma cultura rock e pop em São Paulo.





Figuras 6 a 9. *Meu amigo Cláudia.*

Trechos recortados da crônica de Caio Fernando Abreu revelam a admiração do escritor por seu amigo Cláudia, maravilhoso, prodigioso, espantoso e digno tanto no palco quanto na vida, como ele escreve, alguém inteiro, que faz exatamente o que se quer fazer e que se movimenta de forma transgressora na fronteira entre macho e fêmea. Um breve trecho da cobertura do baile Gala Gay, de 1992, traz uma rápida conversa entre a apresentadora do evento, Rogéria, e Cláudia, acompanhada de seu marido suíço com quem ficou casada por 6 anos num período em que já não encontrava, nem buscava, espaço na vida cultural. O retorno aos palcos e às performances artísticas e musicais se dá nos anos 2000, quando volta a compor, cantar e se apresentar em boates e no Sesc São Paulo e inicia a gravação de seu CD. De forma resumida, e um pouco reformulada, é nesse percurso de 80 minutos que o espectador é apresentado à Cláudia, autodenominada Wonder, cantora, atriz, ativista, escritora, compositora, performer, travesti, como ela mesma se define. “Por que eu tenho que parecer hetero?” ela questiona a câmera e seu interlocutor. “Eu sou homem e sou mulher”.



Figura 10. Cláudia Wonder em primeiro plano. *Meu amigo Cláudia*.

1.2.2 Dzi Croquettes (2009)



Figura 11. *Dzi Croquettes*. Wagner Ribeiro em primeiro plano.



Figura 12. *Dzi Croquettes*. Lennie Dale em plano médio.



Figura 13. *Dzi Croquettes*.

Dzi Croquettes (2009) resgata a trajetória do grupo teatral de mesmo nome, formado nos anos de 1970, composto por treze atores, performers e bailarinos e que se tornou símbolo da contracultura no país. Lennie Dale, coreógrafo, e Wagner Ribeiro de Souza, ator e escritor, eram chamados de pai e mãe da trupe e da família, uma vez que os treze atores, além de comporem o espetáculo também compartilhavam vida e moradia de forma coletiva. Além de Lennie e Wagner, faziam parte do grupo, em sua formação original, Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo di Poly, Bayard Tonelli, Rogério di Poly, Paulo Bacellar, Benedictus de Lacerda, Carlinhos Machado, Eloy Simões e Roberto de Rodrigues, além da equipe técnica que participava da família e dos espetáculos. O cenógrafo Américo Issa, pai de Tatiana Issa, diretora do documentário, era um dos integrantes dessa equipe. Além da direção, Tatiana Issa divide com Raphael Alvarez o roteiro do filme. O argumento é de Tatiana Issa, bem como a direção de produção. Alvarez também faz a montagem do filme. Nesse sentido, o documentário expressa uma dimensão bastante autoria e pessoal dos diretores, principalmente de Issa, que em alguma medida mescla aos depoimentos e memórias dos Dzi suas próprias memórias.

Tatiana narra, nas primeiras sequências do filme, os momentos compartilhados com Dzi durante a sua infância. “Eu não sabia exatamente o que eles eram. Para mim, palhacinhos”. Assim ela apresenta o grupo nas cenas iniciais, mesclando imagens dos

bastidores do grupo, registros de momentos em que eles se maquiavam, se vestiam, se preparavam para entrar em cena, com vídeos de uma garotinha caminhando pelo *backstage*. A voz da diretora sai de cena e os diversos depoentes ganham espaço. A memória pessoal da diretora retorna próximo ao final do filme, quando os diversos interlocutores e entrevistados afirmam se lembrar dela quando criança e de sua presença nos teatros, nas coxias.

O filme todo é montado com relatos, fotos de arquivos, imagens, depoimentos das mais variadas pessoas que trabalharam, conviveram ou simplesmente admiravam o grupo. A produção colheu cerca de quarenta entrevistas, quase todas incorporadas na montagem final do documentário. Reuniu diversos registros em vídeo e fotos de acervos públicos e privados sobre o grupo.





Figuras 14 a 21. *Dzi Croquettes*.

Os Dzi Croquettes marcaram o teatro brasileiro pela irreverência e humor de seus espetáculos, ousadia cênica combinada com a qualidade técnica e profissionalismo na dança e interpretação. Lançaram, em 1972, o primeiro espetáculo, inicialmente encenado no Rio de Janeiro, posteriormente em São Paulo, criado coletivamente pelo grupo, montado para ser um show de boate, trazendo para a cena números musicais num estilo de cabaret, com os atores travestidos de mulher – ou, como eles afirmavam, não se vestiam como homens ou como mulheres. Eram ao mesmo tempo femininos e masculinos. Homens travestidos que não eram travestis. Artistas. Livres. Criativos. E daí dezenas de outros adjetivos foram atribuídos ao grupo por aqueles que produziam ou

assistiam os espetáculos: andrógenos, sensuais, sexuais, vanguardistas. Os Dzi Croquettes ficam dois anos encenando no Brasil. Em 1974, levaram seu espetáculo para a Europa e fizeram sucesso em Paris. Retornaram ao Brasil em 1976, quando o grupo original se desfez. Os anos seguintes, até 1980, foram marcados por novas montagens, participação de novos integrantes, mas sem o mesmo sucesso do grupo e do espetáculo original. Entre 1984 e 1994, morreram oito dos treze integrantes do Dzi Croquettes.

Segundo Nelson Motta, um dos interlocutores do documentário, o Dzi surgiu para contestar a ditadura pelo “escracho”, pois já não era mais possível contestá-la de forma séria. Essa contestação se dava através de homens que, durante o espetáculo, jogavam com os limites do que era ser homem e mulher, mas também com as fronteiras estabelecidas para papéis sociais rígidos, como os de militares e líderes religiosos, o que não demorou a ser percebido pela censura, um dos instrumentos de controle da ditadura civil militar.

O documentário não possibilita apenas uma retomada sobre o enfrentamento estético proposto pelos Dzi através de seus espetáculos, mas também sobre as trajetórias individuais dos seus integrantes até chegar ao grupo, os caminhos que levam cada um deles a negar espaços sociais, políticos e econômicos destinados aos homens e procurar, na Arte, uma forma de performar sobre as construções a eles sobrepostas. A reflexão sobre a AIDS é uma constante no fim do documentário e também fim do grupo, assim como aparece nos demais documentários aqui analisados.

1.2.3 Divinas Divas (2017)



Figura 22. *Divinas Divas*.

Assim como *Dzi Croquettes* articula um momento marcante do teatro brasileiro com a memória de infância da diretora, *Divinas Divas* (2017) traz de forma ainda mais destacada a voz de Leandra Leal, diretora do documentário, idealizadora do show *Divinas Divas*, realizado no teatro de sua família, o Rival, localizado na Cinelândia, no Rio de Janeiro. Trata-se de um documentário que acompanha a trajetória de ensaios para a montagem do show e nos bastidores recupera, pelos depoimentos das atrizes, as suas memórias como a primeira geração de travestis do teatro de revista do Brasil. Rogéria, Valéria, Jane Di Castro, Camile K, Fujica de Halliday, Eloína, Marquesa e Brigitte de Búzios formaram um grupo de teatro musical na década de 70 que testemunhou o auge da vida cultural da Cinelândia, tendo como ponto de seus espetáculos, o Teatro Rival. O documentário acompanha o reencontro dessas artistas para montagem de um novo espetáculo nos anos 2000 que recupera as memórias de uma geração que revolucionou o comportamento sexual e desafiou a moral da época.

Logo no início do filme, as imagens organizam uma espécie de “antes e depois” de todas as travestis que compuseram o espetáculo, representando esteticamente um pouco do que significou a cada uma delas a transição da socialização como homens para seu entendimento como travestis.



Figuras 23-25. Transição de Jane Di Castro. *Divinas Divas*.

As Divas abrem um primeiro momento de depoimentos com imagens de uma apresentação em que cantam que “Ser mulher, é muito fácil para quem já é. Mas pra quem nasce para ser João, é um sacrifício a transformação. Insistir, fazer surgir aquilo que não tem, e o que tem, tem que fazer sumir ou enrustir.” A partir daí, surgem depoimentos diversos em que cada uma das artistas relata sobre suas particularidades e formas de existência. As imagens destes depoimentos são entrecruzadas por cenas de ensaios para o espetáculo, cenas do próprio espetáculo, fotografias e recortes de jornal e também imagens de arquivo com apresentações de cabaré. Ao longo do documentário as imagens apresentam um pouco sobre a arte das Divas e também sobre quem são as pessoas por trás de cada uma daquelas artistas, seus momentos de alegria, dificuldade, enfrentamento familiar, civil e institucional.



Figuras 26-27. Ensaio e Espetáculo. *Divinas Divas*

Em um segundo momento de interlocuções, os depoimentos das Divas abordam as perseguições que sofreram, Rogéria, uma delas, afirma que não havia como arrumar mais confusão diante do cenário de tensão da ditadura civil militar. Como ela diz: “eu já era a confusão, eu tava vestida de mulher”. As falas também destacam o profissionalismo que existia nos trabalhos realizados pelas Divas, enquanto artistas que dançavam, cantavam e interpretavam, tudo isso acompanhado por músicos de banda, mas com a dificuldades por não acessar todos os espaços da mídia, como a televisão e as revistas. Jane di Castro afirma que antes de qualquer espetáculo estrear era preciso realizar uma apresentação para a Censura, para somente depois de sua aprovação, o trabalho começar a receber seu público.

Entre as interlocuções das Divas de forma individual, existem cenas onde algumas delas estão juntas e contam histórias que viveram juntas nos espetáculos, nos seus bastidores e em outros locais. Esses encontros parecem ser momentos de descanso entre os ensaios para o seu espetáculo. Os ensaios, por sua vez, são marcados por concordâncias e discordâncias entre as atrizes, limitações físicas e emocionais frente a preparação do espetáculo, depoimentos sobre suas relações amorosas, perdas, escolhas e possibilidades afetivas.



Figuras 28. *Divinas Divas*.



Figura 29. Jane Di Castro em primeiro plano. *Divinas Divas*.

Os desafios de produzir um espetáculo depois de tanto tempo também fazem parte da percepção de que o tempo alcançou seus corpos antes que eles vivessem uma sociedade mais inclusiva. O documentário *Divinas Divas* encerra neste momento da descrição, o caminho através dos documentários que recuperam memórias sobre trajetórias artísticas importantes para a comunidade LGBTQ+. Assim como Cláudia Wonder e os Dzi Croquettes, as Divas demarcaram uma posição no imaginário da ditadura civil militar brasileira, compreendendo na sua existência um marco no que diz respeito ao enfrentamento a censura, um desvio dentro da rota de cerceamento das liberdades, corpos que guardaram marcas do que o fazer artístico e os palcos, significaram nas suas vidas e, possivelmente, nas vidas das pessoas que conviveram com elas.



Figura 30. Divina Valéria em primeiro plano. *Divinas Divas*.



Figura 31. *Divinas Divas*.

As últimas imagens do documentário apresentam trechos do espetáculo finalizado. Divina Valéria canta que está em paz, pois viveu a sua maneira, vivendo as dores e recebendo suas compensações. Esses versos parecem sintetizar um pouco da experiência de todas as Divas que construíram nas suas vidas uma maneira singular de existir e resistir. Na última cena do documentário e também, aparentemente, última cena do espetáculo, cantam de uma forma divertida a música “Yes, nós temos bananas”, propositalmente ou não, esbarrando no tabu dos corpos de travestis, marcados por um pênis que durante suas vidas poderia ter conferido uma única possibilidade aos seus corpos, a de ser homens, mas este destino é subvertido por essas artistas, de uma maneira singular.

1.2.4 Lampião da Esquina (2016)





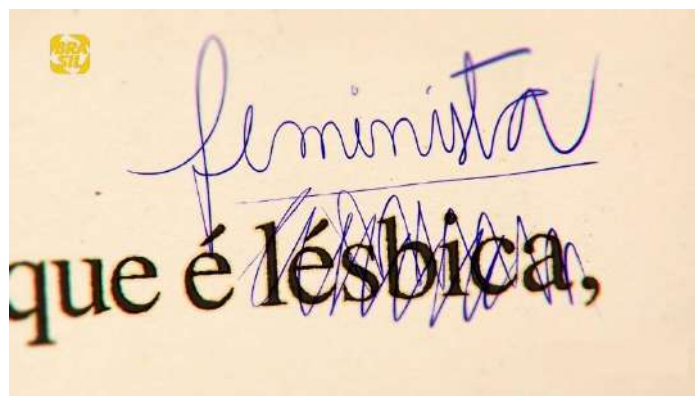
Figuras 32-33. *Lampião de Esquina*.

O documentário *Lampião da Esquina* (2016), produzido pela Doctela Produções em parceria com o Canal Brasil e com direção de Livia Perez, constrói uma perspectiva sobre a trajetória do jornal *Lampião da Esquina* que circulou no Brasil entre 1978 e 1981. O jornal tornou-se um canal de comunicação alternativo e protagonizado por homens gays com o objetivo de trazer um novo ponto de vista sobre as pessoas LGBTQ+ e outros grupos marginalizados, como negros, indígenas e mulheres. De alguma forma, o jornal cumpriria a função de assumir, naqueles que sempre foram o objeto, o protagonismo de suas trajetórias.

O documentário traz entrevistas com os principais responsáveis pela criação e circulação do jornal e com outras pessoas que atravessaram sua trajetória. Na sua composição estavam os jornalistas Aguinaldo Silva, Antônio Chrysóstomo, Adão Acosta, Alcestes Pinheiro de Almeida, Francisco Bittencourt e Clóvis Marques, os escritores João Silvério Trevisan, Gasparino Damata e João Antônio Mascarenhas, o artista plástico Darcy Penteado, o antropólogo Peter Fry e o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet.

Nas primeiras cenas do material, algumas pessoas são entrevistadas nos anos 80 em algum material audiovisual e quando questionadas sobre seu posicionamento quanto ao assassinato de homossexuais, relatam ser favoráveis, que o assunto não as preocupa ou que essas pessoas não deveriam existir. Logo depois deste momento, inicia-se um primeiro bloco de interlocuções onde se discorre sobre a forma como as pessoas LGBTQ+ eram tratadas nas mídias e também acerca do surgimento do jornal *Lampião da Esquina* neste contexto. O escritor João Silvério Trevisan, um dos

integrantes do jornal, fala sobre como as outras mídias tratavam homossexuais de forma sensacionalista e o jornalista Aguinaldo Silva, por sua vez, relata que o jornal surge a partir da ideia de João Antonio Mascarenhas de criá-lo apenas com a participação de homossexuais. A cartunista Laerte fala um pouco sobre como, educada por impensas sensacionalistas, reproduzia em suas produções as imagens de gays de forma depreciativa.



Figuras 34-36. *Lampião de Esquina*

Entre um depoimento e outro, músicas e imagens das edições do jornal apresentam um pouco sobre o mesmo. Em um segundo momento de entrevistas, os depoimentos falam sobre o Lampião, suas dificuldades de produção, distribuição e venda em seu início e sobre a linguagem utilizada no jornal que na medida em que criticava também pretendia divertir. Glauco Mattoso fala sobre a resistência armada que já se praticava na ditadura civil militar e que, enquanto um jornal formado por intelectuais, as estratégias de reação a repressão tinham que ser outras, “reagir com ideias”. Alguns depoimentos neste momento, como o do cantor Edy Star, fazem referência a presença das travestis na cena cultural daquela época, dos Dzi Croquettes, entre outros grupos e personalidades, demarcando a conexão entre as pessoas que estavam produzindo naquele momento.





Figuras 37-39. *Lampião de Esquina*

Alguns interlocutores falam sobre a perseguição que se praticava não só as pessoas LGBT+, mas a qualquer pessoa que apresentasse comportamentos percebidos como inadequados e de como a polícia, neste momento, cumpria uma função de patrulha dos corpos. Partindo para um terceiro momento de interlocuções, os relatos apontam para aspectos contestatórios das reportagens criadas no jornal, a perseguição motivada pela ditadura, o conflito com as esquerdas políticas e também para o papel do Lampião em processos de militância. O antropólogo Peter Fry fala sobre como compartilhavam com as mulheres e os negros a crítica a esquerda brasileira que defendia que tudo se resolveria com a luta de classes e Glauco Mattoso relata como o Lampião tinha muito dos seus integrantes no Grupo de Militância SOMOS.



Figuras 40-41. *Lampião de Esquina*



Figuras 42-44. *Lampião de Esquina*

O compromisso do Lampião era tocar em temas tabus, como o prazer, e para isso, trouxe em suas edições o olhar de personalidades que, naquele momento,

discorriam sobre essas questões de forma pessoal, mas também através dos seus trabalhos, como, Leci Brandão, Lula, Ney Matogrosso e Clodovil. Porém, segundo depoimentos do documentário, o jornal também cumpriu uma função de auxiliar na organização da militância, através do 1º encontro de homossexuais brasileiros, por exemplo, mesmo que existissem discordâncias entre os integrantes do jornal sobre este envolvimento com as manifestações políticas.

No quarto momento de entrevistas, relata-se acerca da chegada da AIDS. João Silvério Trevisan fala sobre como, na medida em que a AIDS se tornou um problema de saúde pública, também possibilitou que muitas pessoas que não eram assumidas enquanto LGBT+, a partir do momento em que se descobriam com a doença, tinham suas identidades expostas e que isso, em certa medida, era um favor para desmistificar determinados “ícones” da masculinidade e heterossexualidade. Alcestes Pinheiro diz que a militância como conhecemos hoje surgiu muito em função da AIDS e das suas necessidades de se lutar por acesso a saúde e a dignidade.

No fim do documentário, os integrantes do jornal e outras pessoas atravessadas por ele falam sobre o fim do Lâmpião da Esquina, os conflitos entre seus criadores, a dificuldade de disputar espaço com outras mídias maiores que passavam a discutir questões sociais e como enxergam o movimento LGBT+ na contemporaneidade do documentário. Alguns depoimentos criticam aspectos conservadores que adentraram o universo LGBT+, outros defendem lutas por direitos que as outras pessoas já possuíam, como o direito ao casamento, por exemplo, e alguns deles reverenciam as proporções que o movimento chega as ruas, através das Paradas LGBT+, cumprindo a função de aproximar a sociedade deste movimento.



Figura 45. *Lâmpião de Esquina*

O documentário constrói uma narrativa conduzida pelos depoimentos daqueles que produziram o Lampião da Esquina e que ainda estão vivos, e outras pessoas que viam nesse jornal uma alternativa para a comunidade LGBTQ+ e outros grupos minoritários. Segundo depoimentos como o de Aguinaldo Silva, o nome Lampião surge de uma brincadeira com essa figura que é uma das mais representativas do machismo. Uma brincadeira que diz muito sobre o teor do jornal, contestatório na medida que precisa expor incoerências, cômico na medida que precisa afirmar que ferver e o humor também foram e são ferramentas de luta para construção de novos imaginários sobre corpos marginalizados.



Figura 46. *Lampião de Esquina*

1.2.5 São Paulo em Hi-Fi (2013)



Figura 47. *São Paulo em Hi-Fi*



Figura 48. *São Paulo em Hi-Fi*. Kaká di Polly em primeiro plano.



Figuras 49. *São Paulo em Hi-Fi*. Rita Moreira em primeiro plano

São Paulo em Hi-Fi é um documentário de Lufe Steffen que, entre imagens de shows em boates e cabarés, recortes de notícias de jornais e revistas e interlocuções diversas, resgata um pouco sobre a vida noturna das pessoas LGBTQ+ nas ruas, bares e casas noturnas da noite paulistana entre os anos 60,70 e 80. As interlocuções com diversas pessoas que frequentavam esses espaços, eram proprietárias deles ou se apresentavam nos mesmos constroem uma narrativa cultural que perpassa questões acerca da ditadura civil militar, os conflitos sociais e identitários nas casas noturnas, a sensação de liberdade que se praticava nestes lugares, a AIDS, entre outros.



Figuras 50-51. *São Paulo em Hi-Fi*

O próprio nome do documentário faz referência a uma das boates que existiu naquele período que se chamava HI-FI. Elisa Mascaro que foi proprietária das boates K-7 e Medieval fala sobre como seus espaços se tornaram famosos e reuniam uma quantidade muito grande de pessoas e que a polícia constantemente estava presente. Samuel Oliveira relata sobre o dia em que a polícia fechou uma das boates e diversas pessoas saíram estampadas nos jornais, o que para muitas delas se tornou um problema, pela sua exposição.



Figura 52. *São Paulo em Hi-Fi*

As interlocuções atravessadas por trechos de apresentações de shows da época falam sobre as casas noturnas famosas na cidade e os shows que aconteciam nelas. Destaca-se também neste momento, os cinemas e os banheiros públicos como espaços importantes para a vida sexual dos homossexuais, mesmo que sob constante vigilância. Segundo João Silvério Trevisan “Na medida que os cinemas iam entrando em decadência, quem frequentava, quem sustentava os cinemas eram as bixas”.



Figura 53. *São Paulo em Hi-Fi*

Elisa Mascaro fala também sobre o profissionalismo que existia nos shows e apresentações realizadas na boate Medieval, segundo ela, as travestis que ali se apresentavam tinham suas carteiras assinadas e uma rigidez na preparação e realização do trabalho.



Figuras 54-56. São Paulo em Hi-Fi



Figura 57. *São Paulo em Hi-Fi*

No decorrer do documentário, os depoimentos nos apresentam mais diversos lugares onde as pessoas LGBT+ se encontravam. Bares e boates que somente lésbicas frequentavam, outras frequentadas apenas por gays, algumas em que as travestis se sentiam a vontade e outras onde não eram bem vindas. Nestes relatos percebemos que os conflitos entre esses grupos identitários já se apresentavam e se tornavam demarcados, inclusive, geograficamente. Discorre-se também que, com a expansão destes espaços pela cidade, começam a haver distinções de classe social entre eles. Franco Reinaldo diz que as boates do centro da cidade eram para um grupo de pessoas diferente dos grupos de pessoas que frequentava espaços dos Jardins.



Figura 58. *São Paulo em Hi-Fi*

As festas, principalmente nas boates mais famosas como a Medieval arrematavam multidões que transbordavam, inclusive, pelas ruas e arredores das suas localidades. As festas eram regadas de apresentações de dança, humor, concursos de beleza, entre outras atrações. Depoimentos, como o de Kaká di Polly no documentário narram situações como as de um elefante que atravessou a Rua Augusta com uma artista para deixa-la em uma festa ou sobre o dia em que um artista foi carregado em um caixão de vidro até outra festa. Momentos que faziam parte do cenário de extravagância consolidado neste período de uma vida noturna intensa na cidade de São Paulo.



Figuras 59-60. *São Paulo em Hi-Fi*



Figura 61. *São Paulo em Hi-Fi*

Este documentário faz menção aos objetos dos demais documentários, quando João Silvério Trevisan fala sobre o Lampion da Esquina e sua tentativa de “revelar como é que era a cultura gay” ou quando outro interlocutor destaca artistas que alcançaram grandes públicos tanto no Brasil quanto fora, como Dzi Croquettes, Secos e Molhados, David Bowie, justamente pelo aspecto de liberdade sexual e de gênero que se propunha em seus trabalhos.

E, assim como os demais materiais, em um dos momentos finais deste, os depoimentos abordam sobre a chegada da AIDS e como ela muda o olhar a respeito das pessoas LGBT+ e também dos espaços frequentados por elas. Uma característica que aparece em diversos depoimentos, não só deste documentário, é que, por mais que estes espaços recebessem um rótulo de espaço gay, lésbico ou travesti, outras pessoas que não se identificavam a partir destas identidades também os frequentavam e experimentavam uma liberdade neles. Portanto, mais do que recuperar memórias sobre o fervor de pessoas LGBT+ ao longo desses anos, esse documentário nos atentam para a luta destas pessoas pela cidade, para que, ao menos, em alguns lugares dela, pudessem exercer plenamente suas performances de gênero, sua sexualidade, suas culturas.

Caminhos Metodológicos

A escolha dos documentários de forma ocasional ou não se deu pelo referencial que constituem a respeito da (re) existência da comunidade LGBTQ+ em um período histórico onde o Estado, junto de parte da sociedade civil, legitimaram a violência e a perseguição. Outro aspecto que me levou a escolher os documentários como fonte de pesquisa é o papel que cumprem na contemporaneidade, com sua presença em festivais importantes de reiteração da diversidade de gênero e sexualidade, como o Festival Mix Brasil², festivais que se tornam espaços políticos de formação e legitimação.

Segundo Bessa (2007), os festivais com temática LGBTQ+ surgem no Brasil a partir da década de 90 e cumprem uma agenda que na mesma medida em que constituem, são constituídos por práticas que pretendem tornar presente e de uma maneira positiva imagens relativas ao universo LGBTQ+. A autora apresenta uma crítica presente no estudo dos Festivais que se refere ao seu real potencial de transgressão ou de manutenção dos gêneros convencionais de cinema. Essa subversão deveria passar por concepções autorepresentativas sobre as lutas travadas contra a lgbtphobia, crítica a heteronormatividade e aos estereótipos presentes nas identidades travestis, transexuais, lésbicas, bissexuais e homossexuais.

No sentido de retirar as pessoas LGBTQ+ de determinados guetos e trazê-las para locais onde são o centro, os festivais cumprem um objetivo semelhante ao das Paradas LGBTQ+, constituindo espaços de sociabilidade entre indivíduos da própria comunidade. Além dessa possibilidade, pretende-se que esses espaços se tornem políticos, no sentido de oferecer debates formativos e instigadores que tenham um impacto em quem os frequente. (BESSA, 2007)

Conheci os documentários e, inicialmente, os entendia como recorteSUSs do mundo histórico e na proposta de diálogo entre as pessoas que viveram este mundo e, ao mesmo tempo, vivem o mundo que hoje conhecemos. Reconheci nestes materiais um

² Segundo informações do site do Festival Mix Brasil, o Festival é Realizado pela Associação Cultural Mix Brasil desde 1993, tornando-se referência política e cultural nacionalmente e internacionalmente de questões relacionadas à cultura LGBTQ+ e de minorias. O Festival que reúne ações distintas na Música, Teatro e Cinema tem como objetivo a formação intelectual e de público em decorrência de sua programação inovadora e das atividades sociais que permitem a interação entre as mais diversas comunidades em prol da construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Facilitando, como instrumento social, a inclusão de toda uma comunidade e suas perspectivas de vida e estilos, os mais diversos possíveis, para discussão com a sociedade como um todo, expandindo a consciência, ajudando a dismantelar a vergonha, reduzir o isolamento e a ignorância, facilitando a educação e a conscientização e questionando antigos conhecimentos acerca da sexualidade.

espaço de encontro com as memórias, muitas delas esquecidas, desconhecidas ou negligenciadas social e politicamente. Nos estudos que investigam a história do cinema documentário e problematizam seus limites éticos em relação à história dos corpos, pude embasar minhas sensações em outra percepção desses materiais, não mais como parte da história, mas parte da tentativa de retomá-la, a partir do olhar de interlocutores e sobre determinados recortes estéticos e políticos.

Essa compreensão é a base para pensar nos depoimentos como parte da percepção histórica dos indivíduos a partir de suas memórias que, mais do que individuais, são sociais, uma vez que resgatam processos aos quais determinados grupos estiveram acometidos. Candau (2011) discute as memórias como parte das estratégias utilizadas para demarcar posições no presente e essa perspectiva é importante para pensar os movimentos LGBTQ+ que, na sociedade brasileira, ainda estão lutando por direitos civis básicos, como a sobrevivência da sua subjetividade cultural ou da sua corporalidade em um dos países que mais mata LGBTQs no mundo.

Podemos recorrer a Geertz (1978) para atribuir aos documentários uma tentativa de interpretação da história e a partir dessa afirmação nos aproximamos de Ramos (2013) que defende os documentários como asserções do mundo histórico. Sendo assim, seu esforço é o de oferecer uma perspectiva sobre aquilo que aconteceu, o que permite aos espectadores estabelecer críticas a partir dessa visão construída pelo documentário sobre os fatos, mas não sobre seu status de documentário.

Na medida em que se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, o documentário estará lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade de presente. A reconstituição ou interpretação, poderá ser valorada positiva ou negativamente. A noção de *verdade*, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como interpretação. Se a verdade possui um estatuto epistemológico bem definido nas ciências exatas ou na vida, no caso dos estudos históricos e sociais (nas asserções que estabelecemos sobre fatos passados, por exemplo), a metodologia de abordagem situa-se em outras bases. (RAMOS, 2013, p.30-31)

O documentário, mesmo na sua perspectiva interpretativa, segundo Nichols (2016), revela imagens situadas no mundo através das referências (sons e imagens) existentes no local de onde seus conteúdos narram. Estamos dialogando sobre documentários que, no caso da minha análise, recorrem a ditadura civil-militar no eixo

representado pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e para isso utilizam os ruídos e as referências visuais desses espaços urbanos, envolvendo-nos nas narrativas, numa relação próxima que nos situa diante do cenário de tensão da ditadura civil-militar. De alguma forma, enquanto assistia eu conseguia sentir um pouco da profundidade dos processos de resistência neste lugar histórico. Pensar nos seus desdobramentos no nosso mundo. Sentir-me, em alguma medida, parte dele.

A partir das representações trazidas nestes materiais nós podemos estabelecer uma aceitação ou não daquilo que nos é proposto. As entrevistas, imagens de arquivo, recortes de jornais ou panfletos da época, músicas ou cenas apresentadas, mesmo estabelecendo uma relação direta com o mundo histórico, não o são, mas apresentam um ponto de vista sobre esse mundo e sobre seus possíveis efeitos na contemporaneidade. É sobre este engajamento que se trata o recorte para minha análise, pois os conteúdos aqui observados se encontram na temporalidade delimitada para este estudo e revelam sobre ela perspectivas similares e engajadas no discurso de enfrentamento aos cerceamentos da liberdade dos corpos.

De forma semelhante, todos os cinco documentários respeitam uma narrativa que percorre os caminhos de vida que levaram as pessoas à arte, à mídia ou ao fervo, a vivência de uma extrema liberdade, a percepção dessa liberdade, os lugares por onde transitavam para reafirmá-la, a perseguição como uma resposta a tudo isso e o surgimento da AIDS não apenas como uma doença, mas como um fator cultural que dizimaria de forma concreta e simbólica essa geração de pessoas que experimentavam de forma intensa todos os prazeres que seus corpos poderiam dar e receber e a partir, daí, resistir.

Esses documentários produzidos em um cenário político de fortalecimento da diversidade cultural como premissa para construção de uma cidadania cultural, assumem um discurso engajado na oferta de referências positivas da comunidade LGBT+ ao longo da História do nosso país. Nichols (2016) discute essa abertura na abordagem dos documentários como parte do surgimento de uma “política da identidade”.

“Nós falamos de nós para você” adquiriu uma inflexão nova, que se propagou para diversos cantos esquecidos da vida social, da experiência das mulheres à dos afro-americanos, asiático-americanos, americanos nativos, latinos e latinas, *gays* e lésbicas Associada ao surgimento de uma “política da identidade”

celebrava o orgulho e a integridade de grupos marginalizados ou excluídos, a voz do documentário deu uma forma memorável a culturas e histórias que permaneciam ignoradas ou suprimidas por valores e crenças dominantes na sociedade. (NICHOLS, 2016, p. 234)

Nichols (2016) afirma ainda que essas narrativas identitárias permitem um resgate de histórias negadas pelo discurso estabelecido de busca por identidades nacionais característico dos movimentos do início do século XX. Entre esses documentários o autor reconhece que podemos encontrar referências sobre a opressão sofrida pelos corpos, através de trajetórias perdidas, e a tentativa de traçar cursos de transformação para elas.

Na trilha de investigação dos documentários tornou-se importante salientar não só seus conteúdos, mas todo o caminho que envolve a sua consolidação. Pensando nos processos de produção, distribuição, premiação e recepção do público, muitos destes materiais trabalham com recursos de instituições públicas e privadas na sua produção, justamente por acontecerem em um momento político onde o Estado e determinadas instituições privadas, cobertas por seus interesses, direcionam recursos para esse tipo de realização cultural.

Esse contexto reflete sobre os processos de produção dos materiais audiovisuais, campo deste estudo. O relatório “Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição de 2016” material produzido pela Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por Demanda da Superintendência de Análise de Mercado da Ancine é central na construção dessa análise.

Segundo este material, apenas 13% dos filmes com maior bilheteria lançados entre 1995 e 2016 foram dirigidos por mulheres, todas brancas. Este estudo foi o primeiro com recorte de raça, mas é possível perceber limitações. Ainda existe um problema na sua consolidação que é o fato de incluir no mesmo grupo mulheres cisgênero e transexuais, assim como homens cisgênero e homens transexuais, além de não considerar entre essas pessoas a sua orientação sexual. Essa análise me parece não permitir que possamos compreender em que medida efetivamente as pessoas LGBTQ+ estão inseridas na constituição desses materiais.

Pensando na proporção de participação das mulheres no audiovisual, segundo esse estudo, sua presença é maior nos documentários do que nas obras de ficção, mas

ainda assim, inferior a dos homens em ambos os gêneros de produção. O relatório aponta ainda que, nas funções de Direção, Roteiro, Direção de Fotografia e Direção de Arte as mulheres encontram-se em menor proporção que os homens e isso só se intensifica quando observada a participação de mulheres negras, que em parte dessas funções, como no roteiro por exemplo, é inexistente. A única função em que as mulheres aparecem em maior proporção é na Produção Executiva, havendo apenas 2% de participação das mulheres negras e sem liderar nenhuma equipe com exclusividade.

Na análise de elenco do estudo, as atrizes correspondem a 40% do total de obras analisadas sendo entre elas apenas 5% de mulheres negras, enquanto 59,8% são homens e entre eles, apenas 8,4% são homens negros. Esses dados são alarmantes, pois segundo pesquisa do IBOPE Media em 2013, conforme aponta o relatório da Ancine, 52% do público de filmes nacionais são mulheres, um índice que se aproxima da população de mulheres no Brasil, que é de 51,5%.

Quando se trata dos filmes lançados em 2016, de 142 produções, 87 delas receberam algum subsídio público gerido pela Ancine, quando observadas a direção e o roteiro, os materiais que contaram com esses recursos possuem uma presença maior das mulheres nessas funções, mas no que tange ao quesito raça, as mulheres negras aparecem em maior proporção na direção e nos roteiros de filmes que não receberam recursos públicos geridos pela Ancine.

Este relatório, apesar de não considerar a diversidade de gênero de forma efetiva na produção dos seus dados, apresenta de forma significativa a desigualdade de participação entre homens e mulheres nas diversas funções que competem a produção audiovisual, evidenciando uma contradição, quando aponta que as mulheres são maioria na população brasileira e também que são consumidoras mais assíduas dos filmes nacionais.

A intersecção de raça e gênero neste material nos permite acessar a desigualdade também preocupante entre pessoas negras e brancas nessas produções. Se as mulheres negras cisgênero não se veem de forma significativa nessas produções, penso como isso se dá com relação as mulheres trans e travestis negras? E com as mulheres lésbicas ou bissexuais? E em relação aos homens que, são maioria nas diversas funções apresentadas, quantos deles são trans? Quantos são homossexuais ou bissexuais?

Acredito que um relatório que considere a diversidade de gênero pode nos alertar para como nós, pessoas LGBT+, ainda estamos distantes de sermos protagonistas

na produção das nossas narrativas nos filmes e documentários brasileiros. Mesmo diante de uma abertura para que nossas memórias existam nessas produções, o quanto efetivamente nós estamos envolvidas e envolvidos nelas?

Partindo da política de identidade citada anteriormente, esse processo deve reconstruir trajetórias perdidas. Memórias de resistência em um dos países responsáveis por índices assustadores de violência contra pessoas LGBTQ+. Além dessa perspectiva, como afirma Nichols (2016), esse é o momento de nós sermos protagonistas das nossas histórias. Nós as contaremos a vocês, na tentativa de demarcar que, fingir que essas histórias não existem não será mais apenas responsabilidade do passado, mas também daqueles que, no presente, preferem arrancar as páginas onde elas constam ou constarão nos livros de História.

Muito me foi apresentado sobre o engajamento na luta contra as estratégias de perseguição e controle estabelecidas durante a ditadura civil-militar ao pensamento político-partidário de esquerda, mas pouco eu conhecia, antes de iniciar este estudo, sobre outras lutas existentes neste período. Neste momento, apresenta-se também diante de mim o conflito existente entre as lutas político partidárias em busca de poder e as lutas engajadas no enfrentamento ao domínio sobre os corpos. Pode parecer que essas lutas são semelhantes ou congruentes, mas nas representações resgatadas pelos documentários, parece-me que àquelas pessoas, a ascensão de uma liderança de esquerda, não necessariamente representaria o fim das opressões aos corpos que tencionavam as fronteiras de gênero ou que problematizavam a ausência de participação política de negras, negros e indígenas.

O que eu busco, e destaco, nos filmes, é a percepção dos interlocutores sobre a violência institucionalizada pelo Estado e a vigilância civil que cooperava com esse caráter persecutório. A construção desta análise, portanto, aponta, de forma específica, como a repressão ditatorial atentou contra os corpos LGBTQ+, sobre qual especificidade podemos falar quando observamos a perseguição deste grupo durante aquele período histórico.

Justifico essa seleção pela observação da emergência de artistas em diferentes manifestações que, durante esse período, problematizaram as violências institucionalizadas pela ordem política em questão e constituíram, na sua existência, uma cultura de desobediência como forma de resistência.

Os conteúdos dos documentários selecionados para análise dialogam em diversos pontos por apresentarem perspectivas sobre a atuação de civis, artistas e

ativistas que viveram e produziram durante a ditadura civil militar brasileira. No seu enfrentamento, artistas, jornalistas, escritores, fãs, civis, todas e todos que não estavam satisfeitos com as fronteiras estabelecidas para seus corpos recorrem a desobediência como forma de exercer suas liberdades. Essa desobediência, como aparece nas interlocuções dos documentários, nem sempre se apresentava de forma conscientemente política e com isso me refiro a tentativa de enfrentar o Estado e suas instituições, mas como uma forma de romper com os padrões morais que condicionavam o comportamento social. De forma que, conscientemente ou não, esse rompimento, por si só, caracteriza toda a luta de diversas pessoas na busca por uma transformação social.

A partir deste momento do texto percebo os pontos de encontro e distanciamento dos documentários em relação as categorias utilizadas para analisá-los. Performance, Circuito Cultural e Enfrentamento Político representam o caminho que estabeleço para costurar as narrativas destes materiais, mais do que isso, dos indivíduos que a constroem com suas memórias e como a partir delas posso organizar a minha narrativa.

Como Performance, percebo a partir de elementos distintos, a ação dos corpos, neste contexto, tencionando a normatividade de gênero e sexualidade, tornando a distinção dos seus corpos a própria arte de protesto contra a moral conservadora característica no governo ditatorial. Circuito Cultural é uma categoria que faz referência aos espaços físicos de afetividade das cidades que resguardavam o encontro destes corpos para manter vivas suas subjetividades, assim como traçar estratégias de enfrentamento. Por último, na categoria Enfrentamento Político abordo as violências que surgiram como resposta a existência destes corpos, fossem elas institucionalizadas ou não, e quais foram as maneiras encontradas para enfrentar e resistir a elas.

Revisitar as memórias sobre este período a partir dos corpos LGBTQ+ se torna uma forma de assegurar que o termo ditadura militar, bem como a perspectiva político partidária de esquerda tal como ocorreu até então, não são capazes de resguardar toda a complexidade que esse movimento significou a sociedade brasileira. Autores como Melo (2012), problematizam a utilização da nomenclatura “ditadura civil militar” através da compreensão de que os aparelhos institucionais e, principalmente, empresariais estavam envolvidos em maior escala na consolidação deste processo, além do fato de que a distinção entre civis e militares faz parte de uma compreensão militar da sociedade. Porém, a partir do referencial adotado para essa pesquisa não me é possível entender as instituições como aparelhos formados por ideologias homogêneas,

mas sim por pessoas que acatam ou não as imposições vindas de cima. Além de perceber, em parte da sociedade civil uma rejeição em relação as liberdades sexuais e de gênero.

As interlocuções presentes nos documentários, quando se referem ao transito dos corpos LGBTQ+ dentro dos centros urbanos percebem uma vigilância constante, civil e institucional. Civil quando, por exemplo, parte da sociedade relata em meios de comunicação que está de acordo com o genocídio dos corpos LGBTQ+. Institucional quando, por exemplo, a Polícia Militar inicia uma operação de perseguição a travestis nas ruas de São Paulo, conforme relata Cláudia Wonder em seu documentário. A distinção deste momento histórico para outros é que, a partir daí, além das pessoas e instituições conservadoras, o Estado assume o conservadorismo como uma política, legitimando e instrumentalizando a perseguição contra corpos LGBTQ+.

Orientado por esta perspectiva, retomo a reflexão de uma ditadura com participação de civis no enfrentamento aos aparelhos repressivos do Estado. Considerando que dentro da própria esquerda política daquele período, um dos canais de luta contra a ditadura, havia uma lacuna no reconhecimento das lutas LGBTQ+, feministas, indígenas e antirracistas como legítimas no enfrentamento daquela estrutura de poder.

Retomando a reflexão sobre a desobediência, enquanto uma categoria importante para construção desta análise, penso que ela esteve orientada pela necessidade de sobrevivência, utilizando para isso a subversão dos papéis de gênero e sexualidade hegemonicamente e violentamente estabelecidos nas sociedades patriarcais e fomentados durante a ditadura civil militar brasileira. Subverte-se nessa narrativa, o modelo de corpo historicamente alocado no espaço de dignidade por sua representação hierárquica nos espaços de poder. Corpo branco, masculino e heterossexual; viril quanto a expressividade e indiferente no que diz respeito a sociabilidade. Essa tentativa de homogeneização da expressão dos homens, ao mesmo tempo em que destitui de legitimidade aqueles que não se sentem representados por ela, significou e significa as mulheres, inevitavelmente, a ausência de participação nas dinâmicas sociais e políticas de poder.

E, é claro, além disso, que desde a virada do século até hoje em dia, são as mulheres e os homens gays que têm servido como as visões clássicas da identidade de gênero subalterna. As mulheres e os homens gays são os outros clássicos, o pano de fundo contra o qual os homens brancos heterossexuais projetam as

suas ansiedades de gênero e é sobre a emasculação destes que os *self-made men* constroem definições hegemônicas. As mulheres emasculam os homens representando o lar, a vida doméstica, a obrigação familiar, assim como uma carnalidade insaciável. Os homens gays são bichinhas passivas e efeminadas assim como são sexualmente insaciáveis e predatórios. (KIMMEL, 1998, p.116)

Discordando de Kimmel (1998) na afirmativa de que “as mulheres emasculam os homens”, mas compreendendo o sentido desta frase de defender que a hegemonia dos homens depende da subalternização de mulheres, penso que, a desobediência, nada mais é que a devolutiva dessa subalternização. Já que é sobre os corpos de mulheres e LGBTs que sobrecai o desvio da norma de gênero produzida e fomentada pela masculinidade, sendo, neste sentido, estes corpos, os “outros corpos”, são eles os responsáveis por dizer no que implica esse processo de subalternização e como ele precisa e pode ser transformado.

Há três décadas, Andre Gunder Frank apontou nas culturas do sul econômico uma visão libertária da transformação social e econômica. Se hoje nós estamos buscando uma visão transformadora da masculinidade hegemônica contemporânea – a do executivo internacional tipo CNN, com telefone celular, computador laptop, assento na classe executiva, um homem “em casa” em qualquer grande cidade do mundo – não precisamos olhar além dos grupos que têm sido excluídos deste mundo – mulheres, homossexuais, homens de cor, homens velhos. Quando os subalternos falam é com a clareza que somente a visibilidade tem. (KIMMEL, 1998, p.117)

A investigação da desobediência representa um esforço para observar as ações dos corpos, agregando a sua existência, não o rótulo de um problema social, mas sim, de uma solução social frente às violências impostas pelas instituições, seus representantes e pela sociedade civil. Violências que visaram fortalecer a partir da constituição dos espaços urbanos representados pelas cidades modernas e através de um regime como a ditadura civil militar, um Estado que controla as diversas esferas da vida social.

Analisar os documentários que retomam a trajetória destes corpos é também parte de um processo de mapeamento dos focos históricos de resistência e resgate de memórias que nos ajudam a construir uma perspectiva histórica onde exista a participação dos corpos LGBT+. Para isso, recorro aos materiais audiovisuais que representam a forma como determinados artistas, ativistas e civis perceberam os mecanismos conservadores sobre seus corpos e sobre o espaço urbano durante o regime

da ditadura civil-militar no Brasil e como se utilizaram dos instrumentos estéticos e comunicacionais para oferecer resistência a este sistema político.

A escolha da amostra

A escolha dos documentários que compõem essa dissertação se orientou, em parte, por uma lógica de curadoria. Hesitei muito antes de empregar essa palavra, “curadoria”, que aparentemente tem sido utilizada de forma recorrente em diversas áreas e nem sempre com precisão. Estabelecida como ofício do mundo das artes, a curadoria se tornou atualmente prática e expressão popular na moda, na gastronomia, na educação e mesmo em ações de marketing. Foi no trabalho dos museus, no entanto, que o ofício se originou, na “ (...) figura do curador-conservador-especialista, que exerce uma curadoria mais tradicional, na perspectiva de conservação dos objetos e das obras de arte, e que formula exposições mais didáticas, centradas nos aspectos cronológicos das coleções” (MENEGETTI, 2016, p. 16). Contemporaneamente, o ato de curadoria é compreendido, sobretudo, como forma de comunicação, construção de narrativa e conceitos de exposição que atribua e amplie os sentidos das obras. É trabalho da curadoria, portanto, buscar ou criar métodos de exposição que torne acessível um determinado grupo de obras a um grande público, tendo o desafio de manter-se fiel à poética e ao pensamento dos (as) artistas mas colocando a estes e ao público questões pertinentes à vida coletiva.

Percebo que a escolha dos documentários não seguiu apenas um critério metodológico estrito a uma análise sociológica. Existe uma espécie de convite embutido na análise. O convite para que os filmes sejam vistos. Antes de mais nada, considero esse conjunto de documentários como filmes que merecem ser “visitados”, “percorridos”, expostos, indagados. Existe o desejo de que o leitor do trabalho, após sua leitura, se entregue à experiência de ver e ouvir os documentários e assim conheça-los e, por meio deles, as experiências e memórias que eles materializam.

CAPÍTULO 2

Performance

Quando se fala em performance, dois enfoques podem nortear o conceito. Um deles, proveniente das artes plásticas e dentro das chamadas artes do corpo (*body art*) desenvolvidas nos anos 1960 e 1970, vincula a performance a ações estéticas de destruição dos condicionamentos sociais impregnados na rigidez do corpo: seu uso cotidiano, suas energias diariamente contidas, seus obstáculos morais e sexuais, os gestos repetitivos e previsíveis, sua natureza constantemente negada por depilações, perfurações e modelagens socialmente aceitas. A performance busca desautomatizar esse corpo social para criar formas mais espontâneas de convivência com espaços e com o público. Trata-se, segundo Glusberg (1987, p. 42-3), de “desfetichizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem” (VARGAS, 2010, p. 11-12).

A análise de cultura neste contexto toma esse conceito como um conjunto de ações ou performances que, representadas de forma coletiva pelos corpos, caracterizam a formação de grupos que recrutam a si valores políticos. No caso do meu estudo, tais valores estão relacionados à expressão de códigos corporais não binários e condutas sexuais não heterossexuais e/ou monogâmicas. Esse processo de desautomatização dos papéis sexuais e de gênero é corroborado pela dimensão cultural e pelos significados compartilhados através deles.

Performance é um conceito que, neste texto, assume diferentes usos a pensar no contexto em que será aplicado. Hora fazendo referência as ações artísticas de tensionamento dos limites aos quais estão imersos corpos a partir das normatividades de gênero e sexualidade. Hora relacionado a ideia de gênero, conforme Butler (1988), como uma construção performática.

A compreensão deste conceito, portanto, está intimamente relacionada à compreensão de corpo, por isso algumas indagações são necessárias antes de adentrar na análise dos documentários. Antes de pensar os corpos presentes nos documentários vale perguntar como pensar acerca de corpos. Suas características são baseadas em aspectos biológicos ou culturais? Quais as ações que nos permitem considerá-los

culturais e de que forma elas desestabilizam a ordem natural das coisas representadas pelos discursos e condutas conservadoras?

A proposta de Butler é que se entendam as identidades de gênero como construções performáticas: o gênero é construído e mantido em sua estrutura binária por meio de uma repetição estilizada de atos ou de performances. Os atributos do gênero não são expressivos, e sim performativos, isto é, não há uma identidade preexistente ao ato que a repete e institui. E repetidos ao longo do tempo, as construções performáticas, que são normas subjetivantes, produzem efeitos de realidade que acabam sendo percebidos como fatos. Foi desse modo que a repetição da diferença sexual foi transformando a contingência dos sexos em uma divisão sexual cristalizada, rígida, com aparência de classificação natural (POMBO, 2017, p. 392).

As contribuições de Butler (1990) nos ajudam a formalizar uma análise do gênero a partir de um conjunto de códigos que constituem e distinguem os corpos. A identidade de gênero estaria compreendida desta forma, como uma construção performática, influenciada por, mas independente, do aparelho sexual biológico e que, repetindo-se historicamente nas sociedades, delimita de forma, aparentemente, natural, quais são seus limites para manifestação nos corpos.

Oliveira (2014) produz uma resenha importante a partir da obra de Daniel Le Breton, “Adeus ao Corpo”, e nos apresenta sua reflexão acerca da concepção de gene como parte de uma “mitologia moderna”. Apesar de discordar da revisão que este autor propõe neste mesmo livro acerca de determinadas questões de gênero, considero essa citação importante para as reflexões que proponho acerca de gênero e sexualidade

Ao reduzir o humano a um mero conjunto de informações, essa ideologia legitima a ideia de que todos os comportamentos humanos são predeterminados pelos genes, popularizando assim a existência do gene da inteligência, da agressividade e tantos outros mais. O gene se toma, então, a mitologia moderna, passando uma sensação de destino, que se impõe, e conseqüentemente da impossibilidade de se fugir dele. O que não passa de um grande equívoco, uma vez que os genes em nada determinam o comportamento dos humanos, mas apenas possuem instruções para o seu desenvolvimento, e mesmo essas não são determinações irrevogáveis, sendo mais exatamente possibilidades, que dependerão muito de outras condições para se tomarem reais (OLIVEIRA, 2014, p. 185-186).

A apresentação dos corpos a partir das suas performances, como afirma Butler (1990), deve superar uma perspectiva naturalizada, baseada em aspectos biológicos e ser observada a partir de uma dimensão cultural. Desta forma, a análise do corpo em

momentos históricos e locais distintos pode trazer resultados ou questionamentos diferentes em relação ao mesmo. O corpo, neste sentido, não é um resultado estático.

Butler (1998) afirma ainda que as categorias produzidas de forma a naturalizar e universalizar corpos, na medida em que totalizam, também excluem. Desta forma, o que é ser homem e o que é ser mulher? Quais são os limites entre um e outro e como podemos aceitar essas definições sem entender o problema que elas causam àquelas e àqueles que não conseguem se sentir representados por elas?

Mais do que deixar perguntas soltas, é preciso compreender que essas perguntas resgatam a necessidade de tencionar categorias rígidas que produziram hierarquias entre os corpos. Definir é um verbo que sempre esteve sobre o domínio político dos homens. Neste sentido, tão ou mais importante do que delimitar o que é ser homem e o que é ser mulher é não deixar escapar a ideia de quem cria e quem demarca essas definições.

Alguém pode perguntar: mas não deve haver um conjunto de normas que discrimine entre as descrições que devem e que não devem aderir à categoria mulheres? A única resposta a essa questão é uma contra-questão: quem estabelecerias essas normas e que contestações elas produziriam? Estabelecer um fundamento normativo para resolver a questão do que deveria ser propriamente incluído na descrição de mulheres seria somente e sempre produzir um novo lugar de disputa política. Esse fundamento não resolveria nada, mas afundaria necessariamente em seu próprio estratagema autoritário. Isso não quer dizer que não há fundamento, mas sempre que há um, haverá sempre um afundamento, uma contestação. Que esses fundamentos existam apenas para serem questionados é o risco permanente do processo de democratização. Recusar essa disputa é sacrificar o ímpeto democrático radical da política feminista. Que a categoria não seja restringida, mesmo que venha servir a propósitos antifeministas, será parte do risco desse procedimento. Mas trata-se de um risco produzido pelo próprio fundamentalismo que busca proteger o feminismo contra ele. Em certo sentido, esse risco é o fundamento de qualquer prática feminista e, por conseguinte, não o é. (BUTLER, 1998, p. 25).

Desnaturalizar a constituição do corpo e as categorizações do corpo é potente, principalmente nos momentos históricos de repressão política, uma vez que nos convida a problematizar como o Estado opera essa relação de categorização para o controle. Se o corpo é o lugar por onde perpassam e se cristalizam os conflitos do espaço urbano, é também nele que está localizada a possibilidade de encontrar saídas para estes conflitos e nesse sentido, o estigma, enquanto o rótulo que destitui dos corpos a dignidade, é a parte mais importante de percepção de como o Estado opera em relação às diferenciações por ele produzidas, constituindo e fomentando sua exclusão.

O espaço urbano das cidades é constituído a partir das estruturas produtoras e mantenedoras da masculinidade, um conjunto de representações pedagogicamente e violentamente impostas aos corpos. Sua criação, na medida em que pretende homogeneizar a expressão dos indivíduos, tenta extinguir seu desejo e promulga a ausência de participação daquelas e daqueles que subvertem essa tentativa de normatização.

Os significados compartilhados entre os corpos que transitaram durante os anos que demarcam a ditadura civil militar brasileira são tencionados através das performances sendo elas de gênero ou artísticas, como parte da tentativa de subverter os códigos assimilados pelas pessoas para conformar em si e no outro o que seria o homem, o que seria a mulher e os papéis de cada um. Compreendendo que nossa sociedade se constituiu a partir da oposição de gênero, que designa papéis distintos aos gêneros e uma relação de poder entre eles, performar sobre o corpo é performar sobre os gêneros.

A categoria biologicamente impenetrável “sexo” não sustenta mais os corpos que transcendem os destinos elaborados a partir dos seus órgãos genitais. Não é possível mais pensarmos em corpos humanos de machos e fêmeas, mas sim incorporarmos as reflexões culturais que penetram estes corpos e ressignificam sua capacidade de existir para além de um destino.

Muita coisa mudou desde o final dos anos 1940 (quando Beauvoir publicou o seu *Segundo Sexo*) e o fazer-se mulher transformou-se, pluralizou-se, de um modo tal que talvez nem mesmo a filósofa ousasse imaginar. Mas a frase ficou. De certa forma, pode ser tomada como uma espécie de gatilho provocador de um conjunto de reflexões e teorizações, exuberante e fértil, polêmico e disputado, não só no campo do feminismo e dos estudos de gênero, como também no campo dos estudos da sexualidade. A frase foi alargada, é claro, passando a ser compreendida também no masculino. Sim, decididamente, fazer de alguém um homem requer, de igual modo, investimentos continuados. Nada há de puramente “natural” e “dado” em tudo isso: ser homem e ser mulher constituem-se em processos que acontecem no âmbito da cultura. (LOURO, 2008, p.17-18)

Entendendo as expressões de gênero destituídas dos aparelhos reprodutivos masculinos ou femininos e considerando em determinados discursos biológicos a continuidade da compreensão do gênero, exclusivamente, dependente dos órgãos sexuais reprodutivos, consideramos sua aproximação com outras performances pertinentes aos corpos nos espaços urbanos. O homem, pedagogicamente condicionado

a manter os pelos, a barba, as roupas monocromáticas e a discrição, é também o corpo em que habita a expressão da violência, externa quando agride o outro, interna quando suprime as próprias emoções.

Em resposta ao questionamento de como o movimento feminista internacional influenciou a desconstrução de algumas questões relacionadas ao seu corpo e a manifestação da masculinidade no mesmo, durante uma entrevista concedida ao jornal *Lampião da Esquina*, na edição extra número 01, o escritor e político Fernando Gabeira fala sobre como, enquanto homem, o processo de libertação do corpo passava pela subversão dos aspectos simbólicos instituídos pela masculinidade. Fernando relatava ao jornal: “Por que não? Os homens gostosos também. Quer dizer, as mesmas expectativas que a gente tinha aqui a respeito das mulheres, elas tinham a respeito da gente. Então, isso alterou completamente a estrutura, a relação de expectativa. Comecei a me colocar as mesmas questões que as mulheres aqui na América Latina se colocam. Quando eu saía de casa, me perguntava: "Será que eu estou bonito? Será que ela vai gostar dessa roupa? Será que eu estou tratando bem do meu corpo?". Quer dizer, eu comecei a me sentir enquanto corpo, e aí é que entra o outro nível de questionamento, bem mais profundo; é que a dominação que a gente exercia aqui sobre as mulheres alienava não só o corpo delas como também o nosso. E descobri que partes inteiras do meu corpo estavam paralisadas; eu tentava mexer a cintura e não conseguia, porque minha cultura me dizia que mexer cintura não é coisa de homem...”



Figura 62. Fernando Gabeira. *Lampião da Esquina*

Todas as estruturas sociais, políticas e econômicas fomentadas por uma cultura patriarcal expressa no relato de Fernando Gabeira deveriam favorecer os homens, mesmo que isso custasse a construção de limites emocionais, mas é justamente neste período que grupos de homens recusam esses privilégios, negam inclusive a própria caracterização enquanto homens, e propõem novas formas de existir, de explorar e performar sobre seus corpos, seja para produzir desejo, seja para produzir resistência. Não somente estes homens, mas também as mulheres trans e cisgênero tiveram uma importância tamanha na luta contra o patriarcado, uma estrutura burguesa que se fortaleceu durante a ditadura civil militar. Abro um parêntese para explicar um pouco sobre a origem e significado do termo “cisgênero” ou na sua abreviatura “cis” que pode ser recorrente na narrativa. Segundo a escritora, professora e ativista Amara Moira Rodovalho (2017):

Eis o ponto: existimos, pode-se dizê-lo sem dificuldade. Quando o não-nós se deu conta disso, pensou então uma metáfora para explicar nossa existência, nossa condição, metáfora que projetaria implicitamente uma imagem também daquilo que não somos, daquilo que deixamos de ser, daquilo que seria esse não-nós que nos nomeia "trans". Em seguida, o não-nós buscou formulações verbais para destrinchar a metáfora "trans", formulações que nunca fizeram jus à multiplicidade de existências abarcadas pela metáfora, insuficiência essa que, à medida que vamos nos fazendo notar e respeitar, cada vez menos pode ser alegada para defender que não existimos. Eis novamente o ponto: existimos, e em função desse não-nós. E, se existimos, com direito a nome inclusive, as pessoas que não são nós (e a partir das quais fomos nomeadas "trans") talvez precisassem de um nome também, um nome não que lhes desse existência (afinal, quem cogitaria duvidar que, por não terem nome, inexistem?), mas sim um que explicitasse a razão de nos terem definido enquanto quem cruza, traspassa (trapaça?), transgride uma certa linha, a saber, aquela que separa homem de mulher. A nomeação daquilo que seria não-trans, não-nós, surge duma necessidade muito nossa, de percebermos com cada vez mais clareza que a insuficiência daquilo que dizem que somos tem que ver, sobretudo, com a recusa em se situarem, em dizerem quem são, ao falarem de nós, dado que são essas as pessoas majoritariamente que falam de nós, por nós: se lhes damos um nome, "cis", é para entender melhor do olhar que primeiro nos concedeu existência, do olhar que, hoje, começa a nos deixar existir. (RODOVALHO, 2017, p.367)

As mulheres estiveram invisibilizadas neste contexto, mulheres cis e trans. Os próprios documentários nos apontam para esse aspecto. Tornando-se importante ressaltar que a categoria “mulher” sofreu disputas históricas para que fosse possível compreender tudo que poderia significar, a que corpos poderia se referir. Essa disputa

não terminou e talvez não termine tão cedo. Assim como pensamos nas masculinidades de forma plural assegurando relações de poder entre homens, precisamos considerar as feminilidades como estruturas que construíram hierarquias entre mulheres, brancas e negras, cis e trans, pobres e ricas, entre outros demarcadores sociais.

No contexto dos documentários, alguns relatos chamam atenção para o aspecto persecutório que existia em relação às mulheres trans que muitas vezes eram tratadas como “homens vestidos de mulher” e as mulheres lésbicas que eram imediatamente associadas a uma percepção ruim acerca do feminismo. Aguinaldo Silva no documentário *Lampião da Esquina* (2016) afirma que, quando aparecia a palavra “lésbica” em determinados jornais, mudava-se para o termo “feminista” (ver figura 35). Essa tentativa de criminalização das identidades políticas esteve presente nas memórias que recorrem a este período histórico e se mantém como uma tentativa de suprimir os movimentos de resistência na contemporaneidade.

Retomando o relato de Fernando Gabeira, penso que ele abre a possibilidade de discussão de como a luta pela expressão do gênero e da sexualidade de forma particular, mas desmedida, poderia desarticular determinadas dinâmicas constitutivas dos corpos urbanos. Fernando discute o conflito que existia entre os movimentos de minoria (lgbts, negros, indígenas e mulheres) e a esquerda brasileira naquele período e afirma que o discurso baseado na centralidade de esforços na luta pelo poder poderia negligenciar questões importantes da luta de esquerda. Na entrevista já citada, em uma frase contestatória, afirma que “Ora, se uma pessoa está pensando na sua felicidade sexual, ela não pode esperar 70 anos para ter um orgasmo quando a esquerda fizer a revolução”.



Figura 63. *Lampião da Esquina*

Esta fala aparece em destaque na edição especial de entrevistas do *Lampião da Esquina* evidenciando o conflito entre o discurso da luta de classes levantado pelos movimentos de esquerda naquele período e a necessidade de se lutar por liberdades individuais. Gabeira, neste contexto, discute como a luta por libertação dos corpos estava diretamente relacionada a luta contra o Estado machista e de exceção da ditadura civil militar, justamente por trazer luz aos diversos processos de alienação construídos em relação as violências por ele institucionalizadas. Nos tempos em que atos institucionais permitiram ao Estado ter poderes totalitários em relação às liberdades civis, a luta pela liberdade do corpo, de forma integral, poderia ser a revolução possível e necessária para enfrentar aquelas estruturas.

A ditadura civil militar brasileira, percebida nas narrativas dos documentários, assimila essa compreensão. Toda e qualquer tentativa de ressignificação desses caminhos significaria um atentado a família e ao Estado. Não se tratava de uma perseguição somente a oposição político-ideológica da esquerda político partidária. Os conflitos que se apresentam nos documentários revelam que a ideologia combatida não era apenas econômica, mas também e, principalmente, cultural. Mesmo porque, a performance proposta para subverter o gênero e a sexualidade hegemônicas não estava associada ao discurso central da esquerda, que mantinha seu foco na luta de classes ou ainda, da luta pelo poder. Para os corpos desobedientes, a luta de classes não seria suficiente, era preciso uma disputa de imaginário coletivo, através de um processo artístico-pedagógico e militante na luta por direitos civis que, em certa medida, já haviam sido conquistados pelas lideranças masculinas de esquerda daquele período. Antes dos direitos trabalhistas, estavam os direitos de existência.

A entrevista concedida por Gabeira ao jornal parece ter sido significativa, pois reaparece no documentário numa fala de João Carlos Rodrigues:

“Eu vi pelo papo do Gabeira e pelo jeito do Gabeira que ele tava querendo falar alguma coisa que a imprensa careta, digamos assim, não estava perguntando, só tava perguntando pelo lado político específico, do rapto do embaixador, da tortura, do pau de arara, etc e tal. Mas eu vi que ele queria falar de costumes” (*Lampião de Esquina*, 2016).



Figuras 64. Fernando Gabeira. *Lampião de Esquina*.

Na mesma medida desse relato, nos documentários *Meu amigo Cláudia* (2009) e *Dzi Croquettes* (2009) outros interlocutores apontam para as tentativas de contestação destes “costumes”. Já não era possível questionar apenas utilizando da política institucional, era preciso percorrer caminhos comportamentais. A provocação proposta pelos Dzi Croquettes, por Claudia Wonder, podendo incluir também as Divinas Divas e muitos outros artistas que não acessamos, era tamanha que mudou, inclusive, as formas de se pensar e fazer teatro naquele período. Este espaço tomou uma conotação fundamental no combate ao status quo e na problematização de tabus relacionados ao corpo. José Possi Neto, durante entrevista do documentário *Dzi Croquettes*, fala sobre isso:



Figura 65. José Possi Neto. *Dzi Croquettes*.

“Eles não estavam nem um pouco engajados com política institucional, mas é claro que era político, qualquer ato é político

e havia uma revolução de comportamento, liberação sexual, de valores morais com relação a masculinidade e feminilidade, que eles são um grande grito, sem dúvida” (*Dzi Croquettes*, 2009).

Eram muitos elementos presentes na arte proposta por essas pessoas, e que por vezes não eram completamente compreendidos pelos sentidos dos aparelhos de controle, perdendo atenção em tudo que as manifestações artísticas desestabilizavam para prestar atenção a elementos mínimos que podiam não estar na centralidade do discurso proposto. Jorge Fernando, ainda no documentário sobre os Dzi, discorre um pouco sobre isso:



Figura 66. Jorge Fernando. *Dzi Croquettes*.

“Claro que era muito mais forte a revolução que eles estavam fazendo comportamental, sexual, musical, estrutura de dança, derrubando todos os conceitos e preconceitos, mas o nu, eles acabaram liberando com uma sunga maior. Eles não conseguiam captar aonde estava a ameaça, sabiam que aquilo era uma bomba.” (Depoimento de Jorge Fernando. *Dzi Croquettes*)

Neste sentido, nos processos de tensionamento da masculinidade, a nudez dos homens incomodava de forma incisiva os aparelhos da censura, mas também a sociedade civil. Garbi Daniel, no documentário *Divinas Divas* (2017) relata sobre como inseriu o nu masculino nos seus espetáculos e como isso gerava uma sensação de medo da Polícia intervir a qualquer momento. No mesmo documentário, Eloína dos Leopardos, uma da *Divinas Divas*, relata sobre o espetáculo que montou com vários homens nus e o sucesso que obteve com ele.

É nesse sentido que a performance acontece, a fim de desautomatizar os padrões de comportamento corporal, sacudir as estruturas que fomentavam

desigualdades históricas entre grupos. Compreendendo o corpo como cultural e não, puramente, biológico. Assim como a compreensão das estruturas que permitiam a nudez das mulheres para satisfazer os homens, mas não para satisfazer as próprias mulheres, ou a nudez masculina para satisfazer homens e mulheres. Esses processos de contestação não estiveram reclusos aos palcos e quando chegavam as ruas, a repressão se estabelecia. A fronteira entre a Arte e a vida cotidiana era tênue, se é que existia.

Depoimentos das “Divinas Divas” e de Claudia Wonder são incisivos ao relatar sobre a suposta aceitação que recebiam nos palcos durante a noite, mas não nas ruas durante o dia. Era como se as pessoas e as instituições acreditassem que o rompimento dos papéis sexuais e de gênero, a sátira com líderes de instituições conservadoras, o amor livre, a nudez, o borrão no binarismo de gênero eram jogos pertinentes ao espetáculo, começando e terminando no palco. A vigilância e a violência, nesse sentido, estão completamente relacionadas a performance. Porque a performance, na sua concepção artística, não esta restrita aos palcos, não termina, mas poderia começar nele.



Figura 67. Divina Valéria em primeiro plano. *Divinas Divas*.

“Em São Paulo, eu cheguei a ir presa, porque tava de mulher no meio da rua, me pegaram, pegaram meu documento, Valter Fernandes Gonzales, me levaram presa e ai, Silvio Santos, me lembro inclusive saiu no jornal, eu já era conhecida em São Paulo, e aí no dia seguinte saiu nos jornais que eu tinha sido presa, que eu tava vestida de mulher e tudo mais, e ai no programa do Silvio Santos, fizeram uma nota comigo, uma matéria, eu caminhando na rua, fazendo compras para que as pessoas opinassem se devia ter o direito ou não de viver dessa

forma, andar assim, era difícil então eu passei por essas coisas, mas todas essas dificuldades não me impediram de deixar eu fazer o que eu queria, que era viver dessa forma e que era assim que eu iria viver e assim foi.” (Depoimento de Divina Valéria. *Divinas Divas*).

O relato da Divina Valéria me fala sobre a ausência de compreensão das instituições e da sociedade civil do que se propunha nos espetáculos, uma mudança de imaginário. Tanto que quando o corpo lido como femininos nos palcos, assumia essa leitura em seu cotidiano, a violência emergia como resposta e, provavelmente, a partir daí, surge a preocupação com o que as manifestações artísticas estariam provocando nas pessoas.

Defendo aqui uma percepção da performance não apenas como um ato localizado no teatro com a intenção de ser arte, mas sim, como um processo de desobediência, insubordinação. Corpos que, ao transitarem, revelam em si que as normas não são justas para ninguém, nem para aqueles que acreditam nelas. No documentário *São Paulo em Hi-Fi* (2013), um depoimento me chamou atenção nesse sentido. Não era um momento de Arte, era uma festa, as pessoas estavam ali para ferver, não para militar, mas de alguma forma, quando se é estigmatizado, em qualquer lugar que você esteja, a desobediência também está, não é mais uma ação, é um corpo, personifica-se a resistência.

“Eu frequentava um lugar, bem legal, em plena Ditadura, chamado Dinossauros, ali nós dançávamos freneticamente, aquele monte de mulher se beijando, se abraçando, aquele monte de mulher dançando e pela porta entra o que!? Uma fileira de soldados, policiais mesmo, entram aqueles soldados todos, um atrás do outro, nós nos olhamos, eles dão a volta assim, com aquela cara, e uns soldados, uns PMs mesmo, aquela época eles tinham uma cara (suspiro) pior ainda. Aí, e eles, deram aquela volta, deviam ser uns 30, deram a volta na pista e nós continuamos dançando, é isso que eu me lembro, grande glória, e aí eles deram mais uma volta, mais umas voltas com uma cara de perigosíssimos, e quando eles saíram, nós continuamos dançando um pouco mais aliviadas, era horrível aquele tempo, mas a gente conseguia se divertir (Depoimento de Rita Moreira. *São Paulo em Hi-Fi*, 2013. Ver figura 48).

Na fala de Rita Moreira o que se revela diante de nós é o medo, mas também a diversão como uma possibilidade, ou mesmo uma necessidade para resistir, enfrentar

este medo. Afinal, o que se esperaria quando a polícia, um aparelho de controle da ditadura civil militar surgisse? Talvez, que todas aquelas mulheres tivessem se jogado ao chão ou silenciado seus corpos? Que se desesperassem e fugissem? Mas é justamente o contrário que acontece. As mulheres continuam dançando, jogando com o perigo, desobedecendo o silêncio.

Acontecimentos como este podem soar perigosos se pensamos o cenário de repressão que se estabelecia naquele período, mas quanto mais eu percorro os documentários, mais sinto como uma atitude de sobrevivência de corpos que precisavam se dar o direito de sentir prazer, fosse como fosse, já que o Estado e a sociedade civil estavam submersos numa atmosfera conservadora de controle. E se pensarmos em aspectos históricos, no contexto em que escrevo este texto, a situação não é diferente.

As interlocuções de travestis dos documentários *São Paulo em hi-fi*(2013) *Divinas Divas* (2017) nos dizem sobre como se sentiam nas ruas. Segundo elas, era difícil sair de peruca ou com roupas compreendidas como femininas. Seus relatos revelam também aspectos de uma pressão estética que surge da necessidade de que as travestis sejam cada vez mais “femininas”, em um conflito com o rompimento do binarismo de gênero, era necessário que elas se aproximassem cada vez mais do lugar estético feminino, sendo necessário recorrer a uma série de intervenções para conquista deste lugar.

É preocupante pensar que já naquele período a pressão para que os corpos se adequassem aos estereótipos de gênero já se fazia presente, inclusive entre aquelas e aqueles que estavam questionando estes signos. Torna-se conclusivo pensar que a busca por estas adequações estavam reclusas, em muitos casos, a clandestinidade, já que é somente no ano de 2008, como parte de uma política do SUS (Sistema Único de Saúde), que os processos relacionados a demandas específicas de saúde da população trans passam a ser promovidos de forma gratuita, ainda que, segundo a pesquisadora Tatiana Lionço, de forma a reiterar normatizações de gênero. Segundo Lionço (2009):

Por meio da Portaria GM nº. 1.707, de 18 de agosto de 2008 (BRASIL, 2008a), o Ministério da Saúde formalizou diretrizes técnicas e éticas para a atenção ao Processo Transexualizador no Sistema Único de Saúde (SUS). O Processo Transexualizador compreende um conjunto de estratégias de atenção à saúde implicadas no processo de transformação dos caracteres sexuais pelos quais passam indivíduos transexuais em determinado momento de suas vidas. Não se trata, portanto, do

estabelecimento de diretrizes para a atenção integral no sentido estrito, mas daquelas ações necessárias à garantia do direito à saúde circunscritas à passagem para a vivência social no gênero em desacordo com o sexo de nascimento. (LIONÇO, 2009, p.44)

Segundo Lionço (2009) a existência deste programa através do SUS representa uma conquista importante desta população que obteve força no Seminário Nacional Saúde da População GLBT na construção do SUS realizado pela Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa do Ministério da Saúde em 2007, bem como na Conferência Nacional LGBT, realizada em 2008 sob a coordenação da Secretaria Especial dos Direitos Humanos, da Presidência da República.

Reiterando os avanços que essa política significou e significa, justamente por compreender as questões de gênero e sexualidade como parte da promoção de saúde pública, segundo a autora, ela ainda demarca como as concepções culturais acerca de gênero e sexualidade estão essencialmente produzindo desigualdades entre corpos que se adequam e corpos que não se adequam ao binarismo de gênero. Segundo a autora:

A heteronormatividade e a essencialização do binarismo de gênero são fatores cerceadores do avanço na consolidação da democratização dos direitos sexuais (RIOS,2007). A busca pela democratização dos direitos sexuais deve levar em consideração que a heteronormatividade e a manutenção dos estereótipos de gênero são contrárias à afirmação da diversidade sexual como valor social. A justiça social requer a renúncia a toda forma de readequação das condutas sexuais e expressões de gênero a esse parâmetro excludente e ordenador de hierarquias de valor para o *status* dos indivíduos enquanto legítimos ou não para a participação no espaço público, o que implica, no campo da saúde, partilhar das decisões e ter igualdade de oportunidades no acesso aos bens e serviços. (LIONÇO, 2009, p.44)

Os cinco documentários, no que diz respeito a expressão artística, trabalham com imagens de arquivo para demarcar a presença das pessoas LGBT+ nas produções culturais durante a ditadura. Rogéria, no documentário *Divinas Divas* (2017) menciona que os shows que faziam era a forma de divertir a sociedade diante do cenário de tensão política que se estabelecia. Jane Di Castro, outra Diva, fala sobre o fato de, naquele período, as travestis encontrarem um espaço de trabalho nas artes, muito diferente do que acontece hoje, quando muitas delas se encontram na prostituição. Porém, ocupar esse espaço não era simplesmente se preocupar com entreter, mas também lidar com

todos os tabus que estavam relacionados aos seus corpos, principalmente, na negação do binarismo de gênero e da heterossexualidade como o único destino possível.



Figura 68. Rogéria. *Divinas Divas*

Outra questão que surgiu de forma impetuosa em relação aqueles corpos estava relacionada a AIDS. No Documentário *Meu Amigo Cláudia* (2009), Zé Celso fala sobre como percebeu a relação das pessoas com o sangue, após a chegada da AIDS, mudar. Antes dela, as pessoas, em rituais de prazer, segundo ele, tomavam o sangue umas das outras e a partir do momento que a doença passa a ser noticiada, as pessoas, amedrontadas, temem o sangue como algo impuro e perigoso. Como resposta a esse contexto, Cláudia Wonder surge com uma performance onde entra em uma “banheira de sangue” e, ao mesmo tempo em que se lava, joga sangue na direção das pessoas que a assistem, conforme aparece no relato de Zé e em algumas imagens de arquivo dispostas no documentário.



Figura 69. Zé Celso. *Meu Amigo Cláudia*



Figura 70. *Meu amigo Cláudia*

Performances como a de Cláudia possibilitam uma compreensão da desobediência como um ato político. Político no sentido de potencializar a percepção das pessoas em relação a hipocrisia da sua percepção do outro, como estranho. Essa estranheza é a liberdade, o desejo de não pertencer ao sistema de vigia da ditadura, mesmo pertencendo. Uma tensão necessária.

Todos esses documentários, no que diz respeito a percepção da ditadura civil-militar, são enfáticos ao recorrer a relatos sobre a liberdade que se praticava naquele momento. Parece contraditório, mas era preciso que fosse. Aos olhos censores era preciso que a ação dos corpos desobedientes parecesse apenas bagunça, mas se tratava de uma forma de mantê-los vivos. É por isso que a festa, o show, o espetáculo, o jornal sarcástico não eram apenas canais de divertimento, mas espaços de resistência.

O trânsito destes corpos pelas fronteiras das grandes cidades eram a própria performance, todos os lugares onde estavam e se davam o direito, a eles negado, de viver o afeto, eram os espaços necessários para que afirmassem sua política, uma política de desobediência civil tão necessária para superação daquela história que é tão nossa.

Circuito Cultural

“Diga-me com quem tu andas, que eu te direi quem és”. É sobre isso que precisamos falar para discutir sobre como o entendimento de cultura e de grupos culturais está relacionado a construção de identidades, através de dinâmicas de resistência. Eu apenas acrescentaria: Diga-me com quem tu andas e por onde tu andas, que eu te direi quem és. Para compreender cultura percorro nos documentários os caminhos por onde as pessoas LGBTQ+ transitavam durante a ditadura civil militar brasileira e tento refletir sobre como estes espaços fazem parte da construção de suas identidades, dos seus processos de resistência.

Quando eu decidi parar de fugir de quem eu sou, iniciou-se um processo que eu não sei se um dia acaba, que é o de construir minha identidade. Percebi que construí-la, enquanto bixa, não dizia respeito apenas a deixar de me relacionar com mulheres e passar a me relacionar com homens. Era algo maior, mais complexo.

Já na fase adulta fui convidado por uma amiga que acabara de conhecer a ir à casa de alguns dos seus amigos e quando cheguei lá quase todas as pessoas eram LGBTQ+, foi a primeira vez que eu entendi o que significava “ser eu mesmo”. Todo mundo parecia tão livre na forma de falar, de se vestir, de brincar uns com os outros. Eu tinha achado meu lugar no mundo, por mais que isso também me assustasse.

Eu fui me aproximando cada dia mais daquelas pessoas, me tornando amigo delas, frequentando os lugares que frequentavam, conhecendo e compartilhando todos os signos que faziam com que eu me sentisse parte daquele grupo, até porque, fazer parte dele tinha a ver com entender um pouco do que eu era. Isso não me impedia de me sentir sozinho muitas vezes, mas trazia mais sentido para muitas coisas que, antes, eu não compreendia.

Os bares e boates LGBTQ+ tiveram sua importância nesse processo. Nesses lugares não havia problema olhar para as pessoas, desejá-las e ser desejado por elas. Nestes espaços eu não precisava suprimir nada. Era muito bom estar ali, mas, ao mesmo tempo, eu percebia que quando a festa acabava, quando eu precisava ir embora, alguns sentimentos voltavam. De certa maneira, esses espaços contribuíam para que eu não me sentisse parte das cidades, o que hoje vejo de uma maneira interessante, já que me permitiu refletir sobre como as cidades ainda não são pensadas para nós, minorias políticas.

Os bares, boates, praças e ruas onde estamos são espaços onde reafirmamos nossa existência. Por mais que não aconteçam momentos de formação ou discussões intelectualizadas quando estamos nesses lugares, o fato de estarmos já é parte do processo de demarcação que precisa ser feito nas cidades. Penso nas boates LGBTs, mesmo com todos os conflitos que existem nelas, entre nós e também por serem lugares que lucram com a segregação e nem sempre retribuem isso socialmente, oferecendo emprego para pessoas LGBT ou promovendo qualquer tipo de apoio a causa, mas como espaços que tem sua importância, principalmente para as pessoas que ainda não conseguem viver sua identidade nos lugares que transitam diariamente. A afetividade para boa parte de nós, quando existe, está restrita a esses lugares.

Neste momento do texto, portanto, relato um pouco sobre as percepções que obtive analisando os documentários no que diz respeito aos espaços onde existiam e se reafirmavam enquanto desobedientes, os corpos de pessoas LGBT+ durante a ditadura civil militar brasileira.

Pensar no corpo inserido no espaço urbano brasileiro deve ser antecedido pela reflexão de como se dá a formação deste espaço, quais são as dinâmicas sociais, culturais, políticas e econômicas que fomentam sua organização e o que ele permite. As cidades modernas surgiram como representação física deste lugar, a partir da expansão do sistema capitalista e de suas conseqüentes necessidades às pessoas e instituições.

A economia do dinheiro que caracteriza a formação dessas cidades estabelece de forma impositiva aos corpos, possibilidades de existência baseadas em expectativas materiais coletivas. A relação com o trabalho e o consumo a partir do século XVIII parece oferecer aos indivíduos uma objetividade que de alguma forma massacraria sua subjetividade e que destruiria qualquer possibilidade de heterogeneidade entre eles, mas o que se observa é também um movimento oposto, uma vez que a necessidade de especialização do trabalho possibilitou aos mesmos, sua distinção entre si.

A vida de cidade pequena na Antiguidade e na Idade Média erigiu barreiras contra o movimento e as relações do indivíduo no sentido do exterior e contra a independência individual e a diferenciação no interior do ser individual. Estas barreiras eram tais que, diante delas, o homem moderno não poderia respirar. Mesmo hoje em dia, um homem metropolitano que é colocado em uma cidade pequena sente uma restrição semelhante, ao menos, em qualidade (SIMMEL, 1987, p. 18).

Esse processo de distinção não é natural, já que o projeto de uma sociedade que tem sua economia baseada na produção em massa e de forma padronizada é que o consumo e as identidades produzidas a partir dele também o sejam. O processo de luta por identidade dentro desse contexto acontece através de dinâmicas de resistência, como uma resposta às forças econômicas capitalistas surge a crença por liberdade que segundo Simmel (1987) caracterizou o movimento romântico do século XIX.

Para encontrar essa distinção é necessário observar as cidades a partir dos indivíduos que nela interagem. Analisar os indivíduos neste contexto, é pensar seus corpos, enquanto o espaço material de produção e reprodução das dinâmicas sociais, políticas, econômicas e culturais que caracterizam o espaço urbano.

O corpo aqui, transitório e desobediente, é o local de manifestação das relações sociais e da sua expressão de afirmação ou negação frente as imposições de um sistema político ditatorial e economicamente capitalista. Por estes corpos perpassam conflitos de classe, raça, etnia, origem, religião e nesse texto especificamente, concentro-me naqueles que se originam na subversão dos limites impostos pelo binarismo de gênero, mas sem desconsiderar sua relação com os demais.

O binarismo, caracterizado pelos signos estéticos e comportamentais do masculino ou feminino nos corpos e orientado pelo desejo exclusivamente heterossexual representa determinados limites aos indivíduos dentro das cidades a partir de códigos morais de conduta que configuram papéis de gênero e, por sua representação naturalizada institucionalmente, dificultou a compreensão das restrições por ele impostas. Aqueles ou aquelas que não se identificassem com estes códigos caberia o rótulo de desviantes, pois já que a norma é binária, quem a ela não se adequa, não deve possuir um espaço físico digno dentro das fronteiras das cidades.

O homossexual privado de um emprego “respeitável” pela descoberta de seu desvio pode ser levado a assumir ocupações não-convencionais, marginais, em que isso não faz tanta diferença. O viciado em drogas se vê impelido para outros tipos de atividade ilegítima, como roubo e furto, por que os empregadores respeitáveis se recusam a tê-lo por perto (BECKER, 1928, p. 45).

Muito embora Becker (1928) tenha se referido especificamente ao desejo homossexual, percebe-se neste trecho a objetificação do espaço das cidades que deve ser ocupado por aquelas e aqueles que são rotulados com determinados estigmas, sendo

este espaço o da marginalidade. A partir desse contexto, os corpos não binários buscam nas fronteiras das cidades, os locais onde o estigma não pesa e é possível encontrar soluções de sobrevivência sem a necessidade de supressão das suas identidades, que mesmo desviantes perante o conjunto moral que rege a sociedade, são legítimas.

Lembro que no ano de 2018, enquanto escrevia esse texto, visitei o Memorial da Resistência de São Paulo, um espaço patrimonial de resgate das memórias referentes a repressão e resistência políticas do Brasil republicano até hoje, localizado em São Paulo-SP na sede do antigo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – Deops/SP. Logo ao entrar, me deparei com uma intervenção sonora que sugeria silêncio, através de sons que comumente usamos para isso, os famosos “shhhh” “shiii”. Na continuidade do meu trânsito por aquele lugar, uma exposição com diversas placas exibindo nomes de ruas, praças, sítios, bares, casas noturnas, teatros, entre outros, apresenta os lugares de perseguição e resistência política durante a ditadura civil militar brasileira. Atrás de cada uma dessas placas está uma descrição do local com informações sobre sua importância naquele período.

Enquanto observava aquelas placas pensava que provavelmente os lugares onde as pessoas LGBTQ+ estavam resistindo não estariam ali e quando voltei as minhas análises, tive certeza. A história da ditadura circunscrita naquele prédio ainda não está completamente atenta a nossa história, nossa porque meu corpo também é desobediente. Eu sinto que ainda precisamos percorrer um caminho para que nossos corpos sejam entendidos como corpos que lutam contra o controle do Estado, das suas instituições e da sociedade civil desde muito cedo. Corpos que, submetidos a diversos processos de repressão, como afirmou Kimmel (1998) podem falar com o entendimento que só a visibilidade proporciona.

Teatro Rival, João Caetano, Carlos Gomes, Bola Preta, Galeria Alaska, Galeria Metrópole, Rua Barão de Itapetininga, Rua 24 de Maio, Teatro Municipal, Praça Dom José, Hits, Cine Barão, Cine Ato Palácio, Cine Wintors, Cine Marabá, Cine Metrópole, Cine Bristol, Rua Augusta, Hi-Fi, Boate K-7, Boate Medieval, Boate Nostro Mundo, Dinossauros, Gay Club, Man’s Country, Batuque Bar, Boate Cowboy, Homo Sapiens, Rua Marquês de Itu, Rua Rego Freitas, Caneca Preta, Boate Val Improviso, Bar Off, Studio Twenty Four, Narciso’s Bar, Anjo’s Bar, Mistura Fina, Vilagge, Boate Shock, Boate Hunters, Bughouse, Ferro’s Bar, Moustache, Largo do Arouche, Esquina da São João com a Ipiranga, Corinho, Cabarés da Boca do Luxo, Teatro das Nações, Boate Ácido Plástico, Boate Madame Satã, Cabaré Casa Nova e Cinelândia são espaços que

aparecem nos documentários seja através dos relatos, recortes de anúncios ou imagens de arquivo.



SPARTACUS

INTERNATIONAL 1980 GAY GUIDE

10TH ANNIVERSARY EDITION
EDITOR: JOHN D. STAMFORD

Brazil, Santos

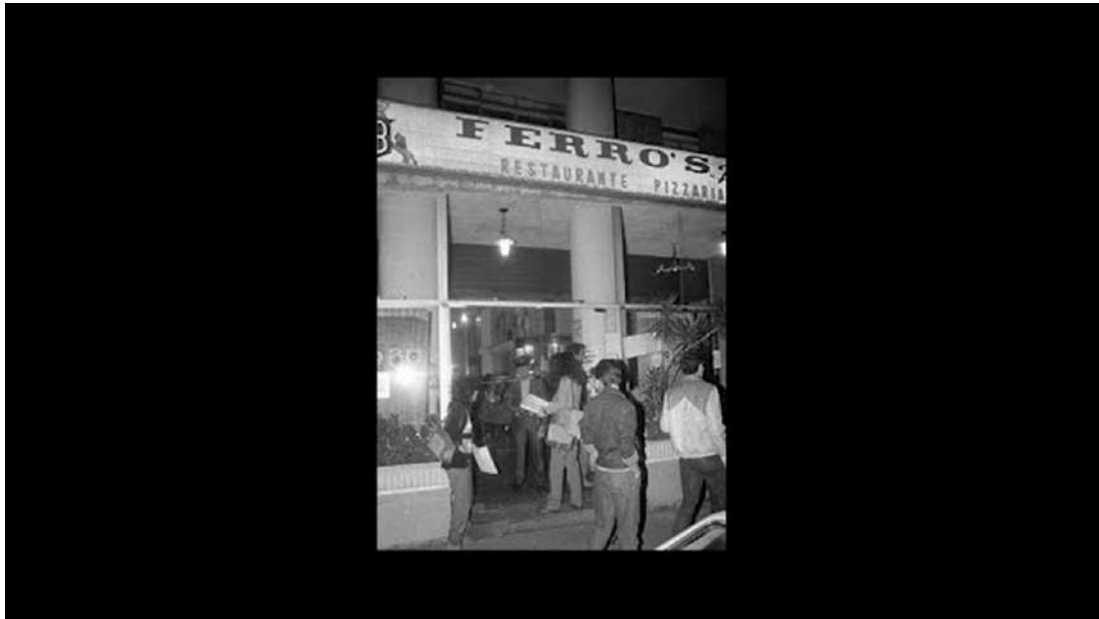
Outside Cruising
Itorare Beach (daytime - WE best)
Beach in far side of St. Croixes; day and evening
Beach area between Canal 2 and 3
Serra Cabana Pure Barho - bathhouse with private changing rooms.
Promenade from Gonzaga to Av. Conselheiro
Beach front at night (SATUR)

Bars, Clubs, etc

- CAFE-CONCERTO ODEON (Ex Gay Club) (B E GLM MA SI) (21-7 X3) (Shows and theatre plays, expensive)
Rua Santo Antonio, 1.000 (258 80 06)
- CANECA DE PRATA (B E OG FI)
Av. Vieira de Carvalho N°55 (near Praça Republica)
- DINOSSAURI'S
Rua Major Sertorio, 227
- HOMO SAPIENS (B D GLM S YCI)
Rua Marquês de Itá, 392 (Santa Catharina area)
- IMPROVISO (B D GLM R S YCI)
Rua Frederico Steidel, 127
- MAN'S COUNTRY BAR (B D I G MA SI)
(20-7 X3) Rua Santa Isabel, 91
- MARY TUDOR PUB (B G)
Rua Dr. Vila Nova, 34 Vila Buroque
- !! MEDIEVAL NIGHT CLUB (B D E F GLM MA S)
(22-7 X3) Rua Augusta 1605 (near Av. Paulista)
(284 35 60)
- MARGISO'S BAR (B D E GLM MA SI) (20-7)
Rua Santo Antonio, 840 (259 26 50)
- NOSTRO MUNDO (B D GLM MA R S TV) (24-05)
Rua Consolidação 2556 (near Av. Paulista)
(High entrance fee deters many younger people)
- ROLETA
Rua Rago Freitas, 73 (221 30 30)
- STUDIO TWENTY FOUR-O (B G)
Rua das Palmeiras, 240
- ? 266 WEST
Rua Marquês de Itá, 266
- Lingo do Amêzico: 22 PLANETA LAVOES (B F GLM M MA YCI) (11-16)
Rua Roosevelt/Rua Augusta 405 (256 53 30)

SPARTACUS

10



11 JANEIRO SÁBADO

CORINTHO

1.º GRITO DE CARNAVAL 86

Para as 2 Melhores Fantasias, Categoria, Beleza,
Originalidade e Grupo Sortearemos Entradas
para as 5 Noites do Carnaval

Av. Imarés, 64 — Tels. 240-4811 - 240-4143
Ao Lado do Shopping Ibirapuera

DISTR. INTERNA

Figuras 71-75. São Paulo em Hi-Fi

Todos esses locais dispostos no eixo que vai do Rio de Janeiro a São Paulo compreendem um trajeto construído a partir das memórias demarcadas nos documentários, por onde percorriam os indivíduos que observo nessa análise, por onde caminhavam na busca de viver suas identidades e sexualidades múltiplas. Tão múltiplas que se segmentavam entre estes locais, construindo trajetos que percorriam uma rua e outra para culminar no determinado bar. Nestes caminhos se organizavam os encontros, desencontros, perseguições e enfrentamentos que se entrecruzam para construir a narrativa dos documentários.

O documentário *São Paulo em Hi-Fi* (2013) possibilita um panorama diverso desse Circuito Cultural. Os cinemas são apontados como os lugares onde as pessoas se permitiam viver sua sexualidade desobediente, mesmo que de forma escondida nos banheiros e cerceados por lanterninhas que estavam sempre vigiando estes lugares para impedir tais atos ou participar deles, como aponta João Silvério Trevisan.

Ainda no mesmo documentário, outro aspecto me chama a atenção. Pensando nos processos de estigma e marginalização que as pessoas trans estavam e estão sujeitas e as consequentes dificuldades que encontravam e encontram para acessar o mercado de trabalho formal. Em meio ao cenário de insegurança, Elisa Máscaro junto ao seu marido inauguram a Boate K-7, logo em seguida, a Medieval e a Nostro Mundo. Na Medieval e na Nostro Mundo as travestis que se apresentavam, e eram muitas, tinham uma rotina de trabalho intensa com muita rigidez, mas com seus direitos trabalhistas assegurados, pois tinham carteira de trabalho assinada, o que divergia de todos os demais locais onde essas pessoas se encontravam e encontram na nossa sociedade, basta que olhemos em volta e pensemos quantas delas vemos nas salas de aula que já frequentamos, lugares onde trabalhamos, compramos, etc.

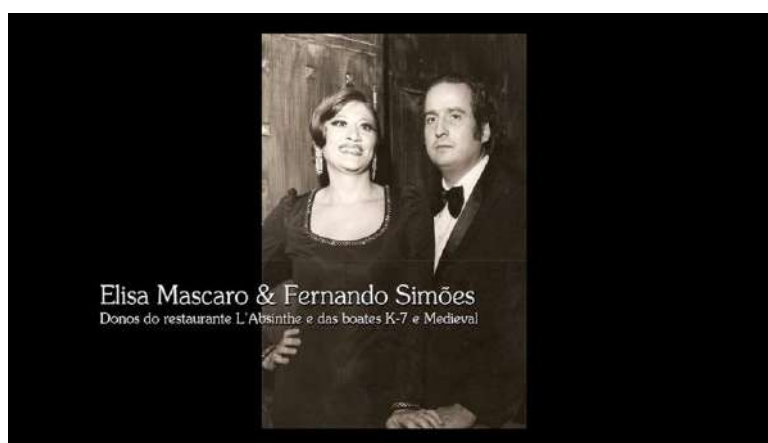


Figura 76. Elisa Mascaro e Fernando Simões. *São Paulo em Hi-Fi*

Não pretendo associar a dignidade humana unicamente ao trabalho formal, mas se pensarmos em como funciona a sociedade brasileira, conseguimos compreender que o que acontecia nessas Casas Noturnas regidas por Elisa contribuía muito para assegurar as pessoas marginalizadas uma vida menos insegura, além do fato de compreender o fazer artístico como trabalho, o que até hoje não acontece por parte da nossa sociedade.

Celso Curi apresenta outra asserção importante no seu relato durante o documentário *São Paulo em Hi-Fi* (2013). Quando observamos a dinâmica cultural através desses documentários podemos ceder diante da percepção superficial de que a liberdade era vivida de forma irrestrita por todos os corpos LGBTQ+ naquele período, mas quando Celso começa a escrever sua Coluna do Meio e abre nela a possibilidade para que as pessoas pudessem se comunicar através de correio elegante, a realidade que se apresenta diante deles, de mim e espero que de quem lê esse texto, é outra. Pessoas de localidades interioranas começam a mandar suas cartas relatando a dificuldade de conhecer pessoas onde viviam, e quando olho em volta, tendo vivido sete anos em uma cidade pequena do interior de São Paulo, onde o conservadorismo é estruturante e as pessoas tem um caráter de vigia sobre o corpo do outro, percebo o quando as questões de gênero e sexualidade são geograficamente marcadas. Viver sendo LGBTQ+ em uma cidade como a que vivi deve ser bastante diferente de o ser em outro lugar deste país, mesmo que no mesmo Estado.

Quando Simmel (1987) discute as dificuldades que um indivíduo que vive durante a modernidade encontraria nas cidades medievais, claro que pensando o contexto Europeu e eurocentrado desse aspecto, penso que é sobre essas divergências culturais que ele fala. Por isso a importância de percorrer os caminhos dos indivíduos nos documentários, sem perder de vista o lugar social, histórico e geográfico de onde falam, bem como, suas especificidades dentro de uma sigla (LGBTQ+) que jamais será capaz de sintetizar ou individualizar as vivências de um grupo plural.

Caminhar entre as memórias sobre os espaços que resguardaram a resistência dos corpos desobedientes é caminhar entre as percepções destes corpos do que a ditadura civil militar representou a eles. Neste sentido, lugares como O Teatro Rival no Rio de Janeiro e as boates Medieval e Nostro Mundo em São Paulo, tinha uma relação bastante importante. Esses espaços revisitados no documentário *Divinas Divas* (2017), por exemplo, foi fundamental para assegurar a continuidade da arte dissidente, desobediente de gênero e sexualidade.



Figuras 77-78. *São Paulo em Hi-Fi*

Porém, alguns aspectos desse documentário me chamam atenção e estão relacionados ao entendimento das identidades trans. A compreensão das identidades travestis, a partir dos relatos, não somente nesse documentário, mas na maioria dos cinco, aparece como masculina. A própria Leandra Leal, diretora do documentário das Divas relata que o Rival foi o primeiro teatro a abrir as portas “para homens vestidos de mulher”. Essa percepção é bastante divergente da que se apresenta hoje dentro dos

movimentos de travestis e mulheres transexuais, onde se afirmam esses corpos dentro de um lugar de gênero feminino e não como homens vestidos de mulher, esses seriam “drag quens” ou no período da ditadura, “transformistas”.

Percebo nos documentários uma ausência de diferenciação em determinados momentos do que seria uma transformista e o que seria uma travesti. Sendo o primeiro aquele que se veste apenas para apresentações artísticas, de forma efêmera, e a segunda, aquela que se compreende como um corpo. Por se tratarem de entendimentos não correspondentes a temporalidade que abordam esses documentários, mas contemporâneos a Leandra Leal, por exemplo, acho importante demarcar essa questão aqui.

A ausência de compreensão destas distinções provoca violências e rupturas dentro dos grupos LGBTQ+ e ela se manifesta nos documentários. Claudia Wonder, outras e outros interlocutores falam sobre isso nos seus depoimentos ao longo dos materiais. Essas fendas ocorridas dentro do grupo demarcam os espaços que frequentavam durante a ditadura. Por mais que Edy Star no documentário *Lampião da Esquina* (2016) nos diga que não existia diferenciação entre os bares e casas noturnas naquele período quanto a gênero e sexualidade, no documentário *São Paulo em Hi-Fi* (2013) o percurso nos é apresentado com as diferenças marcadas. Bares de gays e bares de lésbicas e alguns que conseguiam agrupar essas diferenças. Fala-se também de determinados bares onde as travestis não eram bem vindas. O depoimento de Dolores Rodrigues, no *Lampião*, também é bastante enfático ao tratar da invisibilidade lésbica diante do movimento gay que se estabelecia.

Essas tensões internas bastante discutidas no tempo em que insiro a escrita desse texto, manifestam-se nas memórias presentes nos documentários que fazem referência ao período histórico que observo. São questões que se modificam e revelam a complexidade do nosso movimento e a dificuldade que ainda encontramos de dialogar sobre nossas diferenças. Pensando ainda sobre elas, torna-se ainda mais complexo quando as observamos para além do espectro de gênero ou sexualidade, mas também na sua intersecção com questões de classe, raça, etnia e origem.

No documentário *São Paulo em Hi-Fi* outro depoimento me chamou atenção para esse contexto. Conforme o circuito cultural LGBTQ+ se dissipa pelas cidades, surge uma necessidade aparente de separar seus públicos. Estes espaços não são mais apenas no centro, começam a alcançar barros mais e menos nobres.

Quando eu comecei a sair, você tinha os lugares do centro, quando começam a nascer esses lugares do bairro né, assim, Ibirapuera, Jardins, começam a ter alguns lugares no Jardins ou o Off que ficava na 9 de julho, eu acho que começa a ter essa diferenciação de classes. O centro era pras pessoas de uma classe social diferente do que as pessoas que frequentavam os Jardins. (Franco Reinaldo. *São Paulo em Hi-Fi*)

É desta maneira que os afastamentos se constituíam e se constituem, também por diferenças geográficas, como já aponte anteriormente, e se torna difícil dizer que é preciso haver uma uniformidade no movimento, quando outros demarcadores sociais se fazem presentes. Não há como negar nossas diferenças, mas podemos encontrar nossas semelhanças, já que no que diz respeito a vida nas cidades, nossos corpos eram e ainda são a desobediência.

Os memoriais de resistência espalhados por este país precisam ser espaços de coleta e agrupamento das nossas memórias LGBTQ+. Nos materiais que analiso encontrei referências suficientes para isso. Referências que me foram negadas ao longo da vida e só quando me entendo como sujeito da ação política, que escrevo para que mais pessoas encontrem conteúdos suficientes a sua autoafirmação enquanto sujeitos históricos, é que consigo perceber a nossa importância no enfrentamento das ondas conservadoras que moram no amontoado histórico deste país. É parte de um dever ético e jurídico do Estado não permitir que nós continuemos morrendo, seja pelos assassinatos objetivos ou subjetivos motivados pela lgbtfobia.

As categorias de análise, até aqui, se encontram com caminhos da minha trajetória pessoal e acadêmica. A performance me surge como uma possibilidade de perceber os elementos resgatados nesses documentários que reúno no meu corpo desde a infância que me desassocia da categoria simplista de homem que nos limitou durante tanto tempo e ainda limita. Compreender o circuito cultural foi importante para visualizar onde estive com meu corpo para constituir e reafirmar minha identidade e qual a importância destes espaços para a compreensão de quem sou enquanto indivíduo e enquanto parte de um ou mais grupos. A partir de agora me dedico a escrever sobre a perseguição a qual estiveram acometidos os corpos por suas performances desobedientes e quais foram as estratégias de enfrentamento adotadas para sobreviver as violências. Nesse momento, as análises reunidas como performance e circuito cultural devem se entrecruzar para apreendermos quais as consequências que a desobediência pode ter produzido.

Perseguição e Enfrentamento Político

Algo que não pretendo perder de vista é a ideia de que resistir não está relacionada somente a organização e promoção de atos públicos, participação em eventos, audiências ou quaisquer outras situações de militância, mas também diz respeito a não se comportar da forma como o Estado ou a sociedade civil esperam. Desobedecer é o verbo que uso para representar essa ideia.

Desde que percebi minha existência nesse mundo como política comecei a participar de coletivos, grupos de militância e me envolver na proposta da construção de mudanças sociais que o Estado ainda não alcançou. O que eu não percebia é que por mais rígida que a estrutura que nos exclui, se mantivesse, eu já não era o mesmo. A mudança que eu pensava para o mundo, acontecia em mim. Grande parte das piadas perdeu a graça, as minhas roupas não faziam mais sentido, minha forma de falar, de me comportar pareciam não significar o que eu sentia. Eu precisava desobedecer tudo isso que foi construído para mim.

Foi quando assisti o documentário *Dzi Croquettes* (2009) que despertei mais uma vez. Conforme eu assimilava esse caminho, mudava tudo aquilo que não era mais suficiente ao meu corpo e percebia como, conseqüentemente, o olhar das pessoas sobre ele também mudava. Lembro de quando Cláudia Wonder conta no seu documentário, um episódio em que teria sido presa a mando do seu próprio pai, simplesmente por se entender como Cláudia e não mais como a pessoa que este pai esperava que ela fosse.



Figura 79. *Meu amigo Cláudia*

De forma unânime existe nos materiais com os quais estou trabalhando, uma postura comum quanto aos riscos que circundavam os corpos desobedientes. O que ofereciam a sociedade era uma ação política que se baseava na sua existência. As duas categorias que percorri anteriormente nos trazem até aqui para que possamos entender como um corpo que sabota o controle passa a ser um alvo.

Nos instantes iniciais do documentário *Dzi Croquettes* (2009), um dos Dzi performa sobre o palco enquanto cenas de perseguição da ditadura interrompem e complementam o discurso com imagens de manchetes jornalísticas que nos informam sobre os atos institucionais que consolidaram a repressão. A música de fundo sugere “It’s time to say goodbye”. Arte e política institucional se tencionam, se encontram para que uma negue a outra. A política na tentativa de controle, a performance na tentativa de liberdade. Esse primeiro momento do documentário, construído de tal maneira, nos conduz para um caminho onde, metaforicamente, a dança movimenta um corpo enquanto uma bala tenta alcançá-lo, boa parte desse documentário tem suas cenas atravessadas por cenas de arquivo com militares perseguindo civis. Tatiana Issa, diretora do material, conduz a história por esse caminho, o caminho da expressão artística como um processo de contraposição a violência.

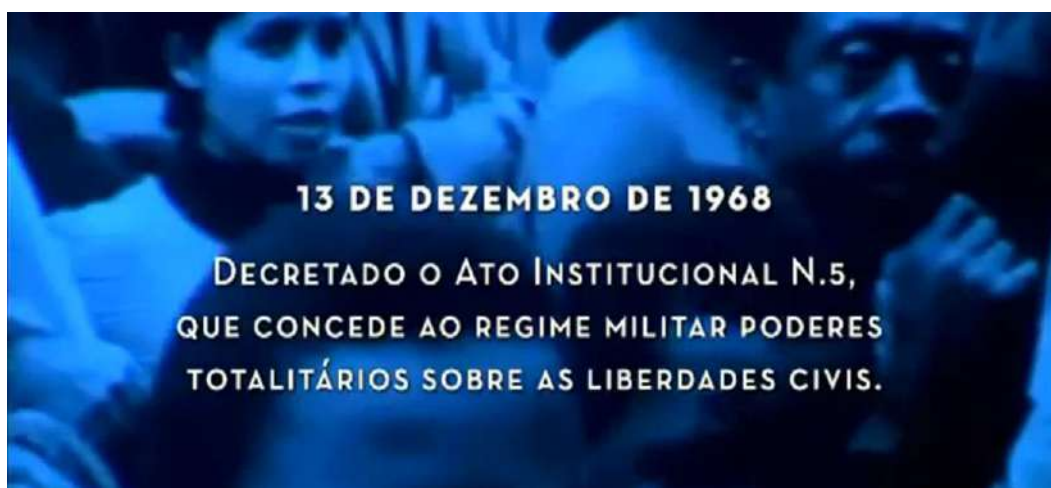


Figura 80. *Dzi Croquettes*

O AI-5 (Ato Institucional número 5) é apontado em diversos depoimentos desse documentário como um marco para que a perseguição se tornasse mais severa. Até aí, segundo Nelson Motta, a ditadura era branda. Essa ideia de uma política de cerceamento é comum nas interlocuções presentes no documentário dos Dzi. Carlinhos,

um deles, afirma que esteve na censura a partir de uma convocação feita ao grupo e a partir deste momento, o espetáculo esteve proibido de acontecer.

No documentário de Claudia Wonder essa perseguição é resgatada como parte de uma tentativa de extermínio. A produção recupera cenas do documentário Temporada de Caça (1988) onde a sociedade civil manifesta opiniões sobre as pessoas da comunidade LGBT+. Depoimentos de civis que declaravam ser favoráveis ao assassinato de LGBTs são feitos neste material, algo que, diante dos avanços contemporâneos da compreensão e defesa dos direitos humanos, precisa acontecer atrás das paredes de perfis falsos em redes sociais. Acredito que, não porque o pensamento homicida tenha deixado de existir, mas porque agora ele se vela na ausência de reconhecimento dos processos históricos de desigualdade, seja por ignorância ou pela a manutenção de privilégios.

Cláudia afirma que não havia proibição em ser gay, mas mesmo assim havia perseguição. Retornam imagens de arquivo do Temporada de Caça (1988) anunciando a perseguição institucional de travestis durante aquele período.

Imagens de arquivo do Temporada de Caça (1988): No meio do ano de 1987, a Polícia Paulista deu início a uma operação especial, a Tarantola, dedicada a prender travestis. Graças aos esforços da vereadora Irê de Cardoso, do Partido dos Trabalhadores, a operação foi suspensa. Os travestis passaram, então, a ser metralhados na rua por desconhecidos. O prefeito Jânio Quadros proibiu, por decreto, que homossexuais entrassem na escola municipal de bailado, no fim do ano, numa academia de musculação, vários atletas mandaram confeccionar uma camiseta com a inscrição “Anti gay Comander.” (*Meu amigo Cláudia*, 2009)



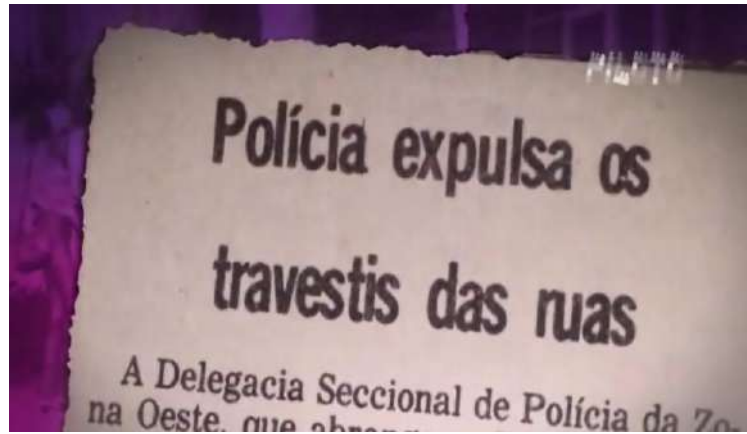
Figuras 81. *Meu amigo Cláudia*

Novamente, chamo atenção para a necessidade de demarcar a identidade travesti alocada em um espaço de entendimento feminino e por isso com o artigo “a” e não “o” como aparece no depoimento acima, como se trata de um recorte, eu fui fiel na descrição do áudio presente no material para não o descontextualizar. O que se percebe no trecho acima diz respeito ao que vem sendo discutido nesse texto como um processo político que envolvia militares, mas também civis. Se a repressão institucional estimulava e resguardava a civil, não posso afirmar, mas é provável que os ambientes se tornaram inóspitos para as pessoas LGBTQ+ e, tornava-se difícil saber de onde viriam possíveis ataques.

O que me vem à cabeça enquanto escrevo esse trecho é uma comparação inevitável entre a forma como eram tratadas e tratados artistas cisheterossexuais da MPB que estavam dizendo sem dizer sua insatisfação sobre a ditadura e a forma como suas memórias permanecem vivas, mas e as nossas, onde haviam ido parar? Para uns o exílio político, para outros, o exílio da vida. A comparação pode parecer deslegitimar o valor do movimento da Música de Protesto, por exemplo, mas penso que o recorte de gênero e sexualidade dissidentes é decisivo para entender o destino dos corpos. Um corpo cisheteronormativo subversivo de boca fechada poderia transitar despercebido, um corpo trans, marcado pela distinção, conseguiria tal feito?

Ainda no documentário de Cláudia Wonder, manchetes de jornal são recuperadas para trazer um pouco mais de informações sobre como se dava a política de extermínio das pessoas LGBTQ+. Entre elas estão os seguintes títulos: “estudantes

espancam travesti e são presos”, “caminhoneiro gay eliminado no Brás” “polícia apura a morte de três homossexuais”. “guerra aos travestis”, “dois travestis são mortos a facadas”, “corpo de travesti é cerrado ao meio”.³



Figuras 82-84. *Meu amigo Cláudia*

³ Todos esses títulos são parte de materiais de arquivo resgatados e exibidos durante o documentário *Meu Amigo Claudia* (2009).

Essas manchetes todas me chamam atenção para uma pergunta. Até que ponto, a perseguição e, principalmente, a tortura são práticas exclusivamente institucionais? Mesmo se tratando de ditadura, quando essa prática se torna parte das estratégias de manutenção do poder. Sendo assim, existe um poder civil que também precisa se manter de alguma maneira?

No documentário *Divinas Divas* (2017), Jane di Castro, uma das Divas fala sobre como sua colega Camille, outra Diva, na sua forma “abusada” de se vestir revolucionou a época. Jane diz que Camille era proibida de andar na rua e Camille na mesma sala, durante a cena, concorda e afirma que aquilo tudo que vestia e fazia era falta de teatro na sua vida e que, quando surgiu a possibilidade de fazer teatro, tudo começou a fazer sentido.



Figura 85. Jane di Castro em primeiro plano e Camille K ao fundo. *Divinas Divas*



Figuras 86. Camille K em primeiro plano. *Divinas Divas*

Rogéria, no mesmo documentário tem uma fala que considero importante para compreender como se percebia a perseguição constante a travestis durante aquele período, como eu cito em outro momento do texto, enquanto as identidades que corporificam a resistência.

“Era um momento horroroso do Brasil politicamente, mas nós tínhamos que ficar caladas, porque se vestir de mulher, a gente tava ali na fronteira do precipício, eu ainda ia arrumar confusão como? Eu já era a confusão meu amor, eu tava vestida de mulher e nem o pau tinha cortado, isso é muito emblemático, não é não Brigitte, qué isso? Ninguém falava em política, a gente ficava horrorizada, calada, deixava a gente trabalhar. O Brasileiro não tinha pra onde ir, todo mundo fugindo da tal, golpe, a única coisa que podia divertir o brasileira era quem? Nós. Foi assim que tudo começou (Depoimento de Rogéria. *Divinas Divas*).

Como discuti anteriormente, o gênero como uma construção performática não pode estar excluído ao palco. Tirar a peruca não faria com que as travestis deixassem de ser travestis, talvez na cabeça dos militares, sim. Apesar de realizarem seus espetáculos, tudo deveria passar pela avaliação e autorização da censura. Jane di Castro fala sobre a dificuldade que existia em trabalhar naquele contexto. Segundo ela, aceitação que recebiam no teatro não era a mesma na televisão, nas revistas ou quaisquer outros meios de comunicação.

Neste contexto surge o *Lampião da Esquina*, jornal que durante a ditadura civil militar reunia elementos da cultura LGBTQ+ e propunha uma visão diferente das mídias hegemônicas em relação às questões de gênero e sexualidade. O documentário que leva o mesmo nome do jornal reúne depoimentos que abordam incisivamente sobre a perseguição e o enfrentamento que venho discutindo.

Segundo o documentário, o jornal tinha diversas linhas de comunicação e uma delas denunciava a repressão das pessoas LGBTQ+ e por isso também esteve sujeito a represálias. De acordo com José Silvério Trevisan, um grupo paramilitar jogava bombas nas bancas e deixava panfletos comunicando que se elas vendessem jornais como o *Lampião* continuariam sofrendo ataques.



Figuras 87-89. *Lampião da Esquina*

A criação e divulgação do jornal era conduzida majoritariamente por gays, havia apenas uma mulher lésbica envolvida, mas ainda assim, uma das poucas vezes em

que as pessoas LGBTQ+ são protagonistas da sua narrativa na comunicação. Os conflitos ainda se manifestavam já que as questões lésbicas, bissexuais e travestis não poderiam ser contempladas em toda sua complexidade apenas por gays, mas havia um compromisso para que essas demandas estivessem presentes no jornal.

Em uma das suas edições especiais o jornal reúne entrevistas com diversas personalidades que já se colocavam enquanto lésbicas, gays, bissexuais e travestis naquele período. Segundo algumas interlocuções, não somente do documentário do *Lampião*, é a partir dele que surgem os processos de militância organizada e Alceste Pinheiro afirma que essa militância surge muito em função da chegada da AIDS.

“Na verdade, a militância como a gente tem hoje, ela começa na militância em função da AIDS, a militância começa a ser uma coisa mais prática, precisamos ter hospital funcionando, precisamos ter médico, precisamos ter medicamento e isso funcionou, porque apesar de todas as dificuldades, ainda um sistema de tratamento que a gente tem no Brasil, é um sistema exemplar.” (Alceste Pinheiro. *Lampião da Esquina*).



Figura 90. Alceste Pinheiro em primeiro plano. *Lampião da Esquina*

Segundo os relatos, outras questões eram insurgentes e faziam parte das pautas da militância, mas a chegada da AIDS representa um marco importante na história da resistência LGBTQ+. Todos os cinco documentários que contribuem na construção deste texto tem um momento para discutir o que significou culturalmente o surgimento dessa doença que, inicialmente era chamada de “peste gay” ou “câncer gay” por sua incidência em larga escala, a princípio, em homens homossexuais.

A total ignorância em relação a AIDS fez com que aquela sociedade acreditasse que apenas pessoas LGBTQ+ estavam sujeitas a ela. Claudia Wonder fala sobre como isso gerou insegurança nas pessoas a ponto de sentirem medo de tocar em pessoas LGBTQ+. Os depoimentos nos documentários são unânimes ao afirmar o buraco social e cultural que as construções preconceituosas acerca da AIDS deixaram na comunidade e que até hoje temos dificuldades de superar.

Porém, na medida em que causou muitas perdas, a AIDS também trouxe outras questões à tona. José Silvério Trevisan fala sobre isso:

“Eu me lembro que eu fiquei muito feliz quando escrevi um artigo chamado “O Vírus Nosso Irmão”, porque se de um ponto de vista social e biológico houve um problema, de fato, um problema de saúde, o fato, por exemplo, de um Rock Hudson aparecer doente de AIDS e assumir sua homossexualidade foi um dado cultural da maior importância. Por que? Porque Rock Hudson foi criado para ser um parâmetro heterossexual, Hollywood tomava conta para que a homossexualidade do Rock Hudson não transparecesse e de repente, a AIDS nos fez esse favor, isso é ou não é um favor?” (JOSÉ SILVERIO TREVISAN, LAMPIÃO DA ESQUINA, 2016).

São incontestáveis os danos causados pela AIDS, mas a afirmação de João Silvério é bastante pertinente visto o estigma associado as identidades LGBTQ+. Talvez esse cenário junto a todas as outras formas de perseguição (penso que a AIDS se tornou uma delas) que já envolviam essas pessoas tenham sido o estopim para que lutar, de forma organizada e coletiva, surgisse como uma possibilidade de transformação. Os documentários abordam sobre os atos públicos que passam a acontecer reivindicado liberdade sexual, de gênero, liberdade em relação ao próprio corpo.

Segundo relatos presentes no documentário, o Lampião da Esquina surge com uma postura de tentar aproximar as lutas minoritárias e seus integrantes relatam que existia uma empatia deles para com as demais lutas (feministas, movimentos negros e movimentos indígenas) e que isso na medida em que poderia causar movimentações sociais importantes, incomodava a esquerda política, pois eles estariam dividindo a coesão da luta proletária. Mesmo que, na percepção de Aguinaldo Silva, por exemplo, o Lampião era um jornal de esquerda na medida em que contestava o status quo.

Conforme já venho explanando, é perceptível que as questões que envolviam a comunidade LGBTQ+ não se resolveriam com a luta de classes. Outras questões estavam

na centralidade da luta dos corpos desobedientes, boa parte delas relacionadas ao exercício das identidades plurais e do prazer, um tabu que sustentava aquela sociedade conservadora.

James Green, no documentário São Paulo em HI-FI (2013) discorre sobre a organização de diversos grupos chamando um ato público para denunciar a repressão policial para o 14 de Junho de 1980 no Teatro Municipal.

“Juntavam as pessoas nas escadas...estendemos várias faixas, o Darcy Penteado, jornalista importante, deu uma declaração denunciando e depois começou uma garoa e a gente começou a dizer para as ruas, para as ruas, para as ruas, e descemos do Teatro Municipal e entramos. Foi engrossando por mais ou menos 800 a 1000 pessoas gritando “Abaixo a repressão, mais amor e mais tesão”. Porque naquela época era “Abaixo a repressão, mais arroz e mais feijão” uma reivindicação popular, então a gente trocou isso “Abaixo a repressão, mais amor e mais tesão”. E tinham não muitas prostitutas, mas pessoas do centro da cidade aplaudindo e achando muito bacana tudo que nós fizemos. E todo mundo cheio de alegria. Realmente, a primeira vez que gays e lésbicas com seus aliados entravam na rua. (JAMES NAYLOR GREEN, LAMPIÃO DA ESQUINA, 2016).

No documentário *Meu Amigo Cláudia* (2009), Cláudia também fala sobre uma manifestação realizada apenas por travestis, reivindicando liberdade quando surge uma imagem de arquivo da própria manifestação e nela uma faixa com os dizeres: “Liberdade sexual para todos, saúde para o Presidente”. Coincidentemente, neste mesmo dia, o Presidente Tancredo Neves morreu.

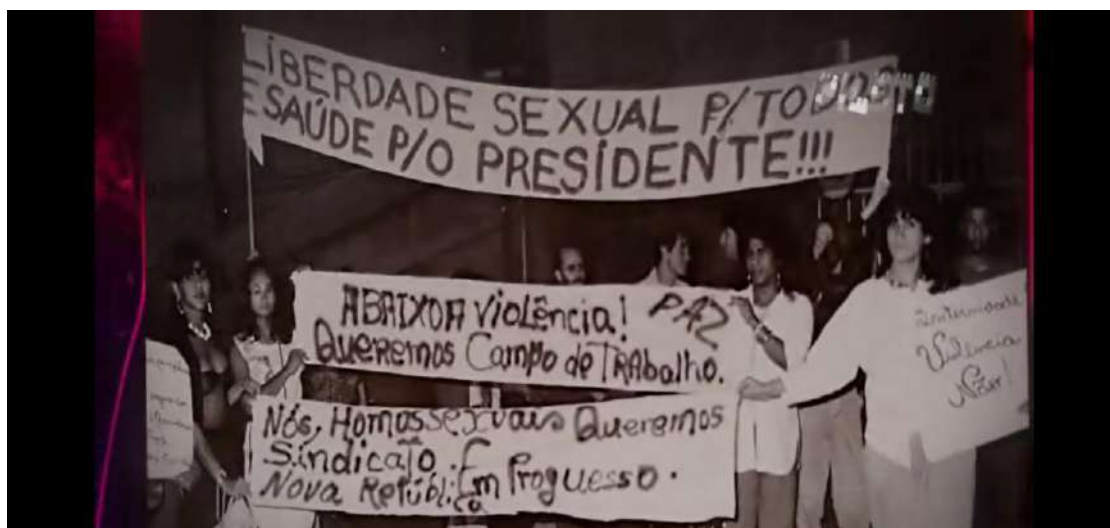


Figura 91. *Meu amigo Cláudia*

O relato de Green é pontual na caracterização do que estava sendo reivindicado pela esquerda, suponho que nas manifestações atendendo estrategicamente aos interesses populares, porque o anseio pelo poder parecia falar mais alto que a necessidade de redistribuição de renda, reforma agrária e outras pautas que estavam relacionadas a essa metáfora do arroz e feijão, pontuada na citação acima. Por outro lado, os grupos LGBTQ+ confrontando a moral que sustentava o Estado, reivindicavam de forma explícita o que desejavam, liberdade para seus corpos.

APONTAMENTOS FINAIS

Nos nossos tempos, onde tudo parece estar pronto, torna-se importante questionar as conclusões todas, desatar os nós e pensar sobre sua necessidade. Nessa esteira, nomenclaturas como “ditadura militar” parecem não contemplar um momento onde não só as instituições, mas muitas pessoas representadas ou não por elas assumem um caráter de vigia dos corpos alheios.

Melo (2012) afirma que a nomenclatura “ditadura civil militar” é problemática no sentido de delimitar o que a ditadura no Brasil representou, mas sinto pelo caminhar das minhas investigações que sua compreensão da ditadura também não me sirva e por isso o termo civil pode aparecer por aqui já que em boa parte dos documentários que analiso, são as pessoas que falam, nem sempre representando instituições ou aparelhos do Estado.

O documentário *Lampião da Esquina* (2016) começa com imagens de entrevistas realizadas no Brasil, ao final da ditadura, com diversas pessoas afirmando que as pessoas LGBTQ+ não mereciam nada menos que a exclusão, fosse ela subjetiva ou mesmo física. Mesmo nos dias em que escrevo esse texto, onde o Estado nos assegura, de forma mínima, alguns direitos, a sociedade civil ainda não aceita a nossa existência nos diversos espaços que compreendem o urbano.

O próprio pensamento de um espaço urbano ou principalmente, de centros urbanos já consolida as nossas margens. Segundo Mombaça (2016), no diálogo sobre corpos marginais, a ideia de centros contempla a ideia de margens e essa compreensão geopolítica pode ser perfurada por um elemento, o corpo. É o corpo, em trânsito,

responsável por levar as margens para os centros e as margens para outras margens. Não estamos discutindo os centros e as margens como espaços estritamente físicos, mas também ou principalmente simbólicos.

Dentro dos próprios centros, existem as margens, são múltiplas margens para múltiplos centros. Nós adentramos nos espaços institucionais (centros), mas ainda assim nossa legitimidade não está garantida nesses lugares, nosso centro, portanto, ainda não está constituído neles. Somos minoria, ainda somos margem, conseguimos contar nos dedos quantas pessoas de nós, corpos desobedientes, ocupam espaços de poder e ainda mais incisivamente, quantas sobrevivem a eles.

Dentro dessa perspectiva, estabeleço limites aos documentários que analiso quanto ao rompimento com a marginalização e o respeito ao lugar de fala. Nestes materiais, as pessoas LGBTQ+ são interlocutoras, mas ainda não são as produtoras, roteiristas ou diretoras dos materiais. Dos documentários, três são produzidos com mulheres na direção, sendo todas cisgênero, e dois dos materiais dirigidos por homens cisgênero.

Nosso lugar, aqui, está assegurado na interlocução, mas não no trajeto de produção destes materiais, o que sabemos que produz grandes diferenças. Trata-se de estabelecer uma crítica ao fato de que as nossas memórias ainda dependem, em certa medida, da legitimidade assegurada pela direção, produção ou roteirização de pessoas que tem nomes consolidados no mercado de cinema ou cinema documentário. E, na maioria dos casos, essas pessoas não são LGBTQ+.

Ribeiro (2018) quando discute sobre a conceituação de “lugar de fala” nos aponta uma série de alternativas para analisar os discursos, quem os produz e quem os legitima. Pensando a partir do feminismo negro, na intersecção entre gênero, raça e classe social, a autora nos apresenta processos de subalternização aos quais estiveram sujeitas as narrativas de mulheres negras nos diversos espaços sociais. Segundo ela, é importante que reconheçamos que estes processos não podem ser encarados como experiências singulares ou mesmo individuais, mas sim, a partir do lugar social de onde grupos estiveram dispostos e hierarquizados de forma não humanizada.

Na sua perspectiva para refletir sobre o lugar de fala, o falar não está associado apenas ao ato de emitir palavras, mas:

“de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. (RIBEIRO, 2018, p. 64)

Compreendo a partir de então que não se trata de ignorar ou mesmo subestimar as produções já existentes a respeito das memórias da comunidade LGBTQ+, mas sim de compreender que, em sua maioria, elas ainda não asseguram plena participação dessas pessoas de forma sistêmica nos processos. Significa que, na produção em documentário, uma direção conduzida por uma pessoa que não se identifica como LGBTQ+, por mais sensível que ela possa ser as nossas demandas, aspectos que seriam importantes a serem contemplados se pensados na perspectiva de quem possui o lugar de fala naquela narrativa podem ser negligenciados.

Pensando ainda a partir do que Ribeiro (2018) nos traz, isso não delimita que as pessoas que não são LGBTQ+ não possam discutir sobre as nossas histórias ou participar do seu resgate, mas sim de problematizar o porquê de nós ainda não estarmos fazendo isso, de não estarmos fazendo isso em todos os espaços de poder. Na disputa pelas nossas memórias, ter pessoas que não são LGBTQ+ protagonizando esse resgate pode significar a nós, principalmente, aquelas e aqueles que são alvo de estigmas mais incisivos devido a sua posição interseccionalmente desfavorável (uma travesti negra e pobre, por exemplo), a continuidade da invisibilidade social, política e econômica.

O fato de analisar documentários que recuperam memórias de trajetórias artísticas de (re) existência me permite assegurar que a resistência LGBTQ+, historicamente, não está associada a institucionalidade, pelo contrário, ela faz parte da tentativa de romper com as amarras que o caráter institucional produz. Sendo assim, não trato nessa narrativa da impossibilidade de contar nossas histórias se não pelas produções audiovisuais ou mesmo literárias e acadêmicas institucionalizadas, já que de forma independente nós já conseguimos fazer isso, principalmente dentro dos instrumentos de comunicação contemporâneos que nos permitem maior flexibilidade no momento de produzir e/ou disseminar conteúdos.

Torna-se importante observar os documentários aqui selecionados para análise, através de suas perspectivas de mercado. Pensando que são materiais que alcançaram alguma visibilidade nacional, quando não internacional, e como no caso do *Dzi Croquettes*, mesmo que ainda inferior em números a produções da ficção, alcançou um público considerável no primeiro ano da sua exibição e é a partir desse aspecto que pretendo seguir minha análise

Não me cabe hierarquizar os conteúdos apresentados em cada um destes documentários, ao contrário, meu caminho é o de problematizar essas tentativas. Quando iniciei as buscas nos sites que contém informações sobre a distribuição e

recepção destes materiais, tanto pelo mercado quando pelo público e festivais, percebi que nos seus conteúdos estão presentes o caráter de resistência das narrativas por eles abordadas e na sua categorização para facilitar o encontro em determinados canais de comunicação, existem informações significativas.

No site da Cinemateca Brasileira, na página que faz referência ao documentário *Dzi Croquettes* (2009), nos termos descritores, que compreendem categorias onde os materiais podem constar durante pesquisas, as categorias “Comportamento Social”; “Música”; “Dança” e “Teatro” aparecem para representá-lo, tendo como termos secundários: “Homossexualidade” e “Dzi Croquettes”. Na página do mesmo site referente ao documentário *Meu amigo Cláudia*, os termos descritores são “Sexo” e “Arte”, enquanto os termos descritores secundários são: “Comportamento Social”, “Homossexualidade”, “Transformismo”, “Travestismo”, “Dança” e “Música Popular”.

Algumas categorias são comuns aos materiais como “Comportamento Social”, “Música”, “Dança”, isso parece confluir com a ideia deste texto e também com as reflexões de Ribeiro (2018) quando discute as vivências como parte de uma perspectiva coletiva e não individual. Não se trata das trajetórias de um grupo formado por artistas, de uma artista, de espaços culturais e festivos ou mesmo de um jornal de comunicação da cultura LGBT+ de forma isolada, mas de ações e estratégias políticas de sobrevivência por meio da cultura, de forma coletiva, social.

Os documentários, mesmo problematizados a partir de uma perspectiva da desigualdade de oportunidades que existem para pessoas LGBT+ ocuparem espaços de participação em todo o processo de produção das suas subjetividades por meio de materiais audiovisuais, ainda são um espaço potente para pensar como nossas trajetórias vem sendo (re) construídas a partir dos recursos do Estado e de instituições privadas que oferecem aparatos para a produção cultural.

Quando Ribeiro (2018) discute a historicidade do conceito de lugar de fala considera as críticas que se sobrepõe ao mesmo. Essas críticas comumente se referem aos processos de desumanização aos quais estiveram acometidos nossos corpos e como eles limitam as nossas possibilidades de memória. Memórias de corpos desobedientes não são interessantes aqueles que estão no poder, porque pessoas empoderadas das suas desigualdades históricas, ao contrário do que se acredita, podem lutar por alternância de poder e por protagonismo nas narrativas que dizem respeito aos seus corpos.

Bessa (2007) nos aponta para outro aspecto da produção audiovisual LGBT+ que se trata da reflexão de como as produções tem tratado as questões da diversidade de

gênero e sexualidade. A autora nos coloca diante da necessidade de pensar, principalmente, nos aspectos eróticos fomentados nessas produções, lançando para isso diversas perguntas que podem nos ajudar a refletir sobre quais territorialidades essas produções podem nos apresentar:

Ao “montar” a cena, produz-se e descreve-se uma territorialidade afetiva e política. Por isso, a cada filme, podemos indagar: essa territorialidade subverte o que? Desloca as formas de assédio de corpos efeminados (sejam de homens ou de mulheres)? Qual masculinidade é colocada como “desejante” e desejada? Não se trata aqui de fazer uma crítica ou resenha dos filmes ou dos festivais, mas problematizar a economia erótica produzida nesse circuito, percebendo seu alcance de crítica e deslocamento da heteronormatividade. (BESSA, 2007, p. 262)

Nesse texto não perco de vista o caráter de resistência. Desde o conteúdo dos materiais que analiso até sua produção e distribuição. Ribeiro (2018) quando aponta a utilização de máscaras nas pessoas negras escravizadas como forma de impedir que se alimentassem enquanto trabalhavam forçosamente nas plantações aponta também para a perspectiva da escritora Conceição Evaristo de que, essas pessoas, apesar das máscaras, conseguem falar e, por vezes, com tamanha força, que as máscaras são estilhaçadas.

É sobre esse estilhaçar que se trata essa narrativa. Sobre nossas falas acontecerem, mesmo e apesar das tentativas de supressão de um Estado que controla nossos movimentos, ou ainda, de um sistema que nos faz acreditar que as transformações estão acontecendo, mesmo quando ainda estamos fora dos espaços de poder. A questão é, quando, onde e sobre o que somos permitidos a falar?

Ribeiro (2018) nos propõe essa discussão, pensando que:

“Numa sociedade supremacista branca e patriarcal, mulheres brancas, mulheres negras, homens negros, pessoas transexuais, lésbicas, gays podem falar do mesmo modo que homens brancos cis heterossexuais? Quando existe algum espaço para falar, por exemplo, para uma travesti, é permitido que ela fale sobre Economia, Astrofísica, ou só é permitido que ela fale sobre temas referentes ao fato de ser uma travesti negra? Saberes construídos fora do espaço acadêmico, são considerados saberes? (RIBEIRO, 2018, p. 77)

Essas perguntas nos levam a repensar sobre os motivos que silenciam as nossas vozes e sobre o porquê ainda não sermos autorizadas e autorizados a falar. Afinal, ao falarmos, como afirma Ribeiro (2018), implica que alguém tenha que escutar e é bastante perspicaz a partir de uma situação colonizadora, que os corpos colonizados nunca possam ser ouvidos e, quando ouvidos, que existam intermediários para impedir transformações significativas nos discursos. Outro aspecto importante diz respeito a nossa existência em diversos locais de fala, não apenas nos que discutem sobre a nossa subjetividade.

Os documentários analisados para construção deste texto retomam de forma contundente a perspectiva artística. A Arte como um território político. Quanto aos nossos corpos, nós estamos lutando para que a Arte seja o único local onde as nossas vozes ecoem, ou vamos lutar para que todos os centros deixem de contemplar as nossas margens para que nós, enfim, sejamos também os próprios centros.

Os estudos de gênero avançaram nos últimos anos, no sentido de assegurar aos diversos corpos legitimidade. Um avanço importante está localizado na possibilidade de ampliar a perspectiva de reconhecimento das pessoas a partir de suas identidades de gênero e/ou orientações sexuais, baseando-se nas demandas específicas percebidas na sociedade por cada uma das pessoas representadas nas letras que formam a sigla LGBTQ+.

O esforço de observar essa sigla já naquele período histórico se sustenta pelo relato de pessoas que participam dos documentários que analiso. As pessoas gays, lésbicas e travestis já aparecem nos relatos neste momento, o documentário *Lampião da Esquina* (2016) recupera falas de outras pessoas que já se identificavam como bissexuais e entendiam essa orientação como legítima. A partir desse contexto, recorro a essa sigla como uma forma de legitimar sua formação e compreendê-la na titulação de um movimento com expressões estéticas e políticas já naquele período, um movimento cultural.

A constituição dessa sigla se beneficia com a destituição das categorias sexo e gênero que, na sua desagregação, favorecem a compreensão de quais violências estão relacionadas aos corpos e quais estão associadas a quem estes corpos direcionam seu afeto, bem como, na possibilidade de evidenciar as disputas de poder que existem entre as pessoas que se identificam como LGBTQ+ e a forma como as instituições atendem essa população.

Para pensar o movimento social, considero interessante retomar um aspecto do balanço crítico da abordagem dos “movimentos sociais na América Latina” realizado por Cardoso (1987). Naquele momento, a autora apontava para uma certa tendência das análises da área em não mencionar aspectos como “o desenrolar do processo de negociação com as instâncias governamentais, os mecanismos internos de formação de opinião, os conflitos quanto às táticas de ação etc”. Nesse sentido, chama a atenção para o ponto de que os movimentos sociais só formam uma impressão de unidade quando olhados de fora, se o foco for colocado em suas diferenças essa aparência de objeto uniforme se fragmenta. A partir daí, a autora aborda a necessidade de “uma análise mais cuidadosa das relações entre Estado e Sociedade nos nossos países” e, ainda, que “não são os fenômenos singulares que devem ser comparados, mas sim os processos” (AGUIÃO, 2015, p. 282).

Perceber como as instituições e a sociedade observam este coletivo é importante no processo de encontrar pontos comuns entre as pluralidades existentes no seu interior. O reconhecimento social e a ação coletiva daquelas e daqueles que compõem este grupo, seja ela através das manifestações artísticas ou do enfrentamento político, nos permite considerá-lo cultural, pois enquanto agentes que, mesmo não pactuando em todos os aspectos referentes as suas demandas sociais, na forma como são tratados politicamente, enquanto um problema, e na sua luta política por legitimidade, compreendem um mecanismo coletivo de resistência.

Nos relatos de Claudia Wonder durante o documentário que narra sua trajetória é resgatado um aspecto sobre a organização do movimento LGBTQ+ e como teria sido possível a partir da necessidade de lutar pelos direitos que foram negados a determinados corpos. Naquele momento, mesmo que a sigla LGBTQ+ ainda não estivesse disposta nessa maneira, já existia um esforço para o reconhecimento de uma luta comum entre as pessoas que não se conformavam com uma identidade de gênero exclusivamente binária e/ou a expressão de sua sexualidade de forma, exclusivamente, heterossexual. A forma como essas pessoas foram estigmatizadas, as tornava um coletivo, mesmo que internamente isso não se estabelecesse de uma forma não conflituosa.

Em um dos seus relatos no documentário *Meu amigo Cláudia*, Claudia Wonder traz em sua fala uma referência importante para refletir sobre esse processo:

“Essa coisa GLBT aí existe um grande preconceito entre as pessoas ditas discriminadas, entendeu? É gay que não gosta de travesti, é travesti que não gosta de sapatão, é transexual que não gosta de ser confundida com travesti, quer dizer, tudo isso gerado pela homofobia internalizada de cada um, porque no fundo, ninguém quer ser viado, ninguém quer ser sapatão, sabe? Todo mundo quer parecer bonitinho e limpinho, sabe como é que é? Quanto mais parecido com hétero, mais você fica assim, como eu disse, limpinho. Por que que eu tenho que parecer hétero? Por que que eu tenho que parecer mulher e não posso parecer uma caminhoneira, um caminhoneiro? Por que que eu não posso ser travesti? Por que que eu não posso ser os dois em um? Rádio e gravador, entendeu? Não existe essa coisa de ah, travesti não é homem nem mulher, não, ao contrário meu amor, eu sou homem e sou mulher, sabe? Eu sou os dois e oh, um casal, que vive em paz, sabe? Que não brigam nunca (MEU AMIGO CLÁUDIA, 2009).

Nesta colocação, a artista nos apresenta sua impressão sobre os conflitos, já naquele período, entre as pessoas LGBTQ+, mas ressalta como isso é reproduzido a partir de um processo de violência que acontece de fora para dentro e que, ao ser reproduzido por estas pessoas, só colabora com a tentativa de deslegitimá-las. Ressalta também o estigma que se coloca sobre os corpos travestis, enquanto pessoas que não são “nem homem, nem mulher” e justamente por isso, por não se disporem de forma que o Estado possa catalogá-las em suas diversas esferas de serviço, tornam-se alvo de processos de desumanização.

Cabe aqui uma problematização sobre compreender as falas dos indivíduos nos documentários como representações da verdade, mas também não me é possível negar que muitos desses artistas e ativistas viveram este período histórico e o que nos cabe é levar em consideração sua percepção daquela realidade social, política e cultural a partir do recorte proposto nos documentários. Os limites construídos a partir de então, estão na compreensão do caráter de asserção dos documentários sobre o mundo histórico e não do seu entendimento como a própria história, já que muitos destes materiais audiovisuais são produzidos muitos anos depois dos movimentos históricos que retomam.

O conservadorismo, presente nas expressões civis e institucionais, ofereceu limites a todos os corpos que, biologicamente, foram categorizados como masculinos e não ofereceram fidelidade aos limites da masculinidade. Aos corpos que, biologicamente, foram percebidos como femininos ofereceu repressão caso não se submetessem ao poder impresso pelo machismo. As pessoas que, já neste período,

identificavam-se a partir de outros parâmetros sexuais e de gênero tornaram-se o desvio em relação ao conjunto de valores morais que regem as sociedades patriarcais e é neste aspecto que podemos observar sua coesão, na resistência.

As impressões destas e destes agentes sociais, através dos documentários, são objeto de análise neste estudo, porque através deles podemos refletir sobre como as dinâmicas conservadoras características do processo de modernização e urbanização das cidades estiveram presentes no seu dia-a-dia e, principalmente, nos limites que ofereceram a elas. Observar nos relatos sobre seu trânsito entre as instituições e espaços marginais constituídos para sua sobrevivência, nos ajuda a compreender como suas narrativas são importantes na significação do que são as cidades, seus processos políticos e culturais, bem como, quais são os efeitos que as dinâmicas desses corpos provocaram e provocam na organização dessas estruturas.

Em muitos momentos do documentário *Dzi Croquettes* (2009) acontece a afirmativa de que seus artistas e ativistas, não produziram apenas Arte, mas sim, um movimento cultural que reuniu diversas pessoas ao seu redor e pode ter mudado seus valores, comportamentos. A atriz Lidoka afirma que “ *O espetáculo passou a criar um movimento em torno de si, as pessoas passaram a se vestir como eles, falar como eles, amar como eles.*” E essa referência dialoga diretamente com um esforço presente no Jornal Lampião da Esquina de criar uma linguagem própria para dialogar com seu público.

Retomar suas trajetórias a partir de suas memórias sobre a história tem sua importância no sentido de fortalecer nossa consciência sobre processos de resistência que parecem ser genuinamente contemporâneos. O poder político tomado por um golpe, o retorno de percepções de enfrentamento da crise a partir de discursos que retomam a importância dos valores tradicionais e a ascensão das figuras masculinas na liderança podem representar uma retomada as violências a todos os corpos que não expressam os códigos da masculinidade ou melhor, não os obedecem, mas também nos conduz a necessidade de resistência a todos esses processos das diversas formas possíveis, educacionais, estéticas, políticas, entre outras.

Os diferentes modos de enfrentar estas necessidades que são achados no Brasil são frequentemente rotulados de “problemas urbanos”, como o “problema das favelas”, o “problema do setor informal”, etc. Em realidade eles são “soluções”, ainda que precárias, às situações e problemas com os quais as classes

baixas urbanas se deparam. Embora estas “soluções” muitas vezes pareçam estar discrepando de modos “racionais” de resolver problemas, em realidade elas são parte integrante da lógica do sistema econômico e social (OLIVEN, 2010, p. 113-114).

Partindo dessa necessidade de enfrentar os estigmas que as classes baixas brasileiras recebem, os conflitos espaciais devem ser compreendidos também como conflitos subjetivos dos indivíduos, o espaço que determinados grupos ocupam nas sociedades se tornam também seus lugares de legitimar, de forma autônoma, suas identidades e encontrar nelas uma forma de resistir às imposições sociais que ao delimitar, segregam. Os corpos que se manifestam no espaço urbano do Brasil da segunda metade do século XX são diferentes dos corpos que ocuparam outros espaços e momentos históricos e tudo isso pode estar baseado na resistência a ideia de igualdade construída na modernidade. A ação dos indivíduos que negam a padronização das suas vivências nos leva a pensar como o espaço das cidades modernas produz tensões entre a padronização e diferenciação, igualdade e desigualdade, binarismo e multiplicidade.

Como afirma Wacquant (2011), o crescimento das sociedades capitalistas implicou a muitos povos diversas violências vindas de cima, seja de ordem econômica (desemprego em massa), seja de ordem social (segregação socioespacial) ou ainda de ordem cultural (aumento dos estigmas na vida cotidiana). No caso dos corpos que não se identificavam/identificam com o binarismo de gênero, nas suas performances, está a reação às violências que as cidades oferecem, aos estigmas que recebem e a segregação socioespacial. No ativismo de determinados grupos e na performance de outros durante o período da ditadura civil militar brasileira, construiu-se o espaço para problematizar quais são os limites das expressões de gênero e sexualidade e qual a sua importância/necessidade para manutenção ou destituição das relações sociais, políticas e econômicas vigentes. Neste contexto, pluralizar as compreensões que estão binárias ainda é crucial para desestabilizar a forma como o Estado opera na produção do “outro”, como já discutimos, reconhecendo uns e desconsiderando outros. Incluindo uns e marginalizando outros. Naturalizando uns e estigmatizando outros.

A utilização dos documentários como campo tornou possível perceber os Festivais como um espaço de reiteração de uma cultura LGBTQ+. Além das memórias possibilitadas pelos conteúdos dos materiais audiovisuais, os espaços de sociabilidade compartilhados na contemporaneidade para (re) construir essas memórias, nos auxiliam

no esforço de perceber as atitudes subversivas que foram necessárias em outros tempos da história aos nossos corpos desobedientes e aquelas que são necessárias para que as nossas subjetividades continuem vivas e não sejam mais apenas recorrentes as margens, mas que sejam centro, que sejam nossa forma de nos reconhecer e lutar por participação, por alternância de poder.

Não sinto a necessidade de responder questões neste texto, muito mais me interessa, apresentá-las. Se eu trouxesse respostas poderia cometer o erro de dizer que nada além delas é possível e isso jamais conseguirei, não há fim quando se trata do social. Delimitar aqui é menos importante do que possibilitar. O que acontecerá a partir desse texto está na fronteira entre tudo e nada. A partir disso ele se torna mais potente.

Durante o caminho de realização desta pesquisa, percebi muitas pessoas, seja na sala de aula, nos eventos que participei, na banca de qualificação ou em outros momentos, afirmarem que não conheciam os documentários que organizam minha narrativa. Talvez, minimamente, este trabalho já tenho cumprido uma função política.

Escolher cinco documentários para construir meu campo pareceu audacioso, mas sem priorizar possíveis arrependimentos, minha orientadora e eu decidimos que era preciso ampliar esse campo justamente para salientar a diversidade e a complexidade que existe dentro do movimento LGBTQ+. Nenhum destes materiais, sozinho, seria capaz de alcançar toda a pluralidade presente nesta sigla e é por isso que partimos para a possibilidade de dispor esses documentários sobre a mesa e sugerir um diálogo entre eles, seja pela sua temporalidade tanto de produção quanto de asserção sobre o mundo histórico, seja por sua similaridade de percepção da ditadura civil-militar.

Esse texto, construído por mim, bixa poética e política e com todo o suporte e afeto da minha orientadora, fez parte de um processo de despertar para meu lugar nesta sociedade. Aqui, meu lugar enquanto pesquisador dialoga com meu lugar enquanto pessoa, artista, militante e educador que pretende despertar em outras pessoas caminhos possíveis para o entendimento sobre a história dos seus corpos. Afinal, um povo sem memória repete as violências, constrói margens onde elas nunca deixaram de existir, mata quem nunca teve direito a vida e morre sem saber porquê.

O texto não acaba aqui, tanto ele quanto eu, não estamos prontos, estamos acontecendo.

Referências

- AGUIAO, S. “Não somos um simples conjunto de letrinhas”: disputas internas e (re) arranjos da política “LGBT”. **Cadernos Pagu**, Campinas , n. 46, p. 279-310, abril 2016.
- ALBINATI, M. L.; BOUILLET, R. Cidadania e reconhecimento cultural: pistas de uma trajetória institucional no MinC. **VI Seminário Internacional de Políticas Culturais**, p. 1002-1014, 2015. Disponível em: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/37807360/CasaRui2015.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1558294251&Signature=%2B6ff3x9jegCE4RlkfB48GPo72bw%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DCidadania_e_Reconhecimento_Cultural_Pist.pdf
- BECKER, H. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BESSA, K. “Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade”. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 46, nº 28, p. 257-283, 2007.
- BRASIL. Política Nacional de Saúde Integral de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. Brasília : 1. ed., 1. reimp. Ministério da Saúde, 2013.
- BUTLER, J. Fundamentos contingentes: o feminismo e o pós-modernismo. In: **Cadernos Pagu**, n. 11. Campinas: UNICAMP, 1998, p. 11 – 42. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=51196&opt=1>>
- _____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.
- FAURY, M. L. Fronteiras do masculino e do feminino ou a androginia como expressão. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.5, p.165-178, 2009.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar. 1978
- GREEN, J. N. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

KIMMEL, M. S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 4, n. 9, p. 103-117, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v4n9/0104-7183-ha-4-9-0103.pdf>>

LIONÇO, T. Atenção integral à saúde e diversidade sexual no Processo Transexualizador do SUS: avanços, impasses, desafios. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, v. 19, p. 43-63, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.org/scielo.php?pid=S0103-73312009000100004&script=sci_arttext>

LOBERT, R. **A Palavra Mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

LOURO, G. L. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-posições**, v. 19, n. 2, p. 17-23, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a03v19n2>>

MENEGUETTE, A.F. **Curadoria museológica & curadoria de arte: aproximações e afastamentos**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2016.

OLIVEIRA, Maria Ester. LE BRETON, David. Adeus ao corpo: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003. 240 p. **Estudos de Sociologia**, v. 1, n. 12, p. 181-189.

OLIVEN, R. G. Urbanização e mudança social no Brasil [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein. **Classe e cultura em cidades brasileiras**. pp. 101-129, 2010.

POMBO, M. F. Desconstruindo e subvertendo o binarismo sexual e de gênero: apostas feministas e queer. **Revista de estudos interdisciplinares em gêneros e sexualidades**. Salvador: UFBA, 2017.

RAMOS, F. P. (2013). **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento Editora e Livraria LTDA, 2018.

RODOVALHO, A. M. Cis By Trans. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 1, p. 365-373, 2017.

SILVA, N. F. Dzi Croquettes: “Nem homem, nem mulher, gente”. Masculino e masculinidades. **Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e Práticas Científicas**. Rio de Janeiro: ANPUH RIO, 2014. Disponível em: http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400502156_ARQUIVO_TextocompletoNatanaelSilvaAnpuhrj2014.pdf. Acesso em 06 Junho de 2016.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (org). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

VARGAS, H. Secos e Molhados: experimentalismo, mídia e performance. Compós: Rio de Janeiro, 2010.

WACQUANT, L (2011). **Os condenados da cidade**. Rio de Janeiro: Revan/FASE.

Sites consultados

Ancine – Consulta de Projetos Audiovisuais – Lampião da Esquina. Disponível em <<http://sif.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?jsessionid=5EA08F92F4C19A38DE48AFDEA698F559?method=detalharProjeto&numSalic=140338>> Acesso em 14/08/2018

Ancine – Listagem de Filmes Brasileiros e Estrangeiros Exibidos – 2009 a 2017. Disponível em <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2120.pdf>> Acesso em 07 de agosto de 2018.

Ancine – Sinopse Divinas Divas – Disponível em < <https://www.ancine.gov.br/pt-br/brasil-nas-telas/divinas-divas>> Acesso em 08 de setembro de 2018

Ancine – Consulta de Projetos Audiovisuais – Sinopse São Paulo em Hi-Fi – Disponível em<<http://sif.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?jsessionid=6E53BEDC7A499B886C7AB7181CAC7FF9?method=detalharProjeto&numSalic=140281>> Acesso em 08 de setembro de 2018

Cinemateca Brasileira – DZI CROQUETTES. Disponível em <<bases.cinemateca.gov.br/cgibin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGR>

AFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=038064&format=detailed.pft>

Acesso em 09 de agosto de 2018

Cinemateca Brasileira – MEU AMIGO CLÁUDIA. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em 09 de agosto de 2018.

Doctela – Sobre a Doctela. Disponível em <<http://doctela.com.br/sobre/>> Acesso em 07 de agosto de 2018.

LAMPIÃO. Edição Extra 01 “LIBERTÁRIOS”. **Lampião da esquina**. Editora Esquina: Rio de Janeiro, Dezembro de 1979. Disponível em <<http://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2015/11/02-LAMPIAO-DA-ESQUINA-EDICAO-EXTRA-01-DEZEMBRO-1979.pdf>> Acesso em: 20 de abril de 2018

Mix Brasil – Histórico. Disponível em <<http://mixbrasil.org.br/historico/>> Acesso em 14/08/2018.

SP Cultura, Agentes - Dácio Pinheiro de Andrade. Disponível em <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/15104/>> Acesso em 09 de agosto de 2018.

SP Cultura, Agentes - Livia Perez. Disponível em <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/9979/>> Acesso em 09 de agosto de 2018.

Talk Real São Paulo – MARGINALIA. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1hWwdmaGyGQ>> Acesso em 07 de agosto de 2018.

Transnational Dialogues - Marginal Bodies: Jota Mombaça. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7PZnQ4m-ySg>> Acesso em 07 de agosto de 2018.

Filmografia

DIVINAS DIVAS. Direção: Leandra Leal. 2017 (110min.)

DZI Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus: Imovision, 2009. DVD (110 min.), son., cor e PB.

LAMPIÃO da Esquina. Direção: Livia Perez. Produção: Doctela e Canal Brasil. 2016 (85 min).

MEU amigo Cláudia. Direção: Dácio Pinheiro. Produção: Dácio Pinheiro, Alexandra Chalabi, Biba Wedesheim, Chica Mendonça, Daniel Soro, Mariana Guerra. Festival Filmes (87 min.), 2009, cor.

SÃO PAULO EM HI-FI. Direção: Lufe Steffen. 2016 (100 min)