

Refazer o corpo e recontar a história: a imagem do outro em *Bombadeira*

Enviado em:

01/06/2013

Aprovado em:

09/09/2013

Cíntia Guedes

Doutoranda em Comunicação
Universidade Federal do Rio de Janeiro
cintiaguedes7@gmail.com

Resumo

O artigo parte das reflexões sobre o conceito de história no trabalho de Walter Benjamin, para pensar como as imagens das personagens do documentário *Bombadeira* (2007) podem agenciar rupturas nas narrativas hegemônicas sobre diversidade sexual e de gênero no cinema brasileiro, sendo um lugar potencial para a reescrita da história destas minorias e dos seus modos de vida.

Palavras-Chave

Imagem, representação, diversidade sexual, Walter Benjamin

125

Abstract

This article makes reflections on the concept of history in the work of Walter Benjamin, to consider how the images of the characters in the documentary *Bombadeira* (2007) may break the hegemonic narratives about sexual diversity and gender in brazilian cinema, being a potential place to rewrite the history of these minorities and their ways of life.

Keywords

Image representation, sexual diversity, Walter Benjamin

A que servem as imagens? Qual é a função política e histórica deste artefato que desde a pré-história aparece como aparato de figuração do homem, modo pelo qual ele representa a si mesmo, aos outros, à natureza, as sociedades, entre outros eventos, e que já há muito tempo se proliferam em uma escala tal, que alguns chegam a duvidar da eficiência de suas funções primeiras.

As reflexões que se seguem se dedicam a encontrar as funções políticas e

estéticas de um tipo específico de imagem: a imagem cinematográfica, aquela que colocou em movimento a quantidade realista da imagem fotográfica e, desta forma, impregnou-a de uma nova característica, a duração. Tal imagem é evidenciada pelo registro dos grandes acontecimentos, das grandes guerras, dos grandes nomes da história: reis, rainhas, divas, heróis e mitos de todos os tipos, foram imagens dissecadas pelos estúdios hollywoodianos e pelos grandes cinemas. Neste trabalho, nos concentraremos em um movimento do cinema que registra a história dos pequenos, as histórias cotidianas, a história dos outros que, dada a dinâmica dos meios de produção e circulação de imagens no campo das artes e em especial do cinema, aparecem sempre de maneira marginal e obscurecida.

De maneira ainda mais específica, nos debruçaremos sobre a imagem da mulher em um documentário brasileiro que conta e reconta suas histórias, registra-as como inventários onde personagens reais oferecem-se à imagem cinematográfica como mulheres, ainda que se duvide delas. O caso é que não trataremos de mulheres biológicas, aquelas que à época de seus nascimentos apresentavam características físicas capazes de lhes conferir um lugar na categoria mulher quando postas em oposição ao homem nas classificações binárias de gênero, mas sim de personagens que ao longo de suas vidas constroem para si, como podem, um corpo de mulher, movimento documentado pelo filme *Bombadeira*, de Luis Carlos de Alencar.

126

Tentaremos demonstrar, ao final, que há, nestas imagens, uma potência de rasura na concepção da história progressista ou burguesa, descritas por Walter Benjamin (1994) como historicistas. Nestes casos, a produção da história adere de forma conveniente a noção de ‘tempo da história’ como um tempo vazio e homogêneo; esvaziar o tempo consiste em contar a história como uma sucessão de fatos, que se ligam em um sistema de causa e efeito, e caminha sempre em direção ao progresso. Tal movimento somente é possível se concentramo-nos apenas na história dos vencedores, assim, as guerras e revoluções serão pautadas pelas conquistas daqueles que subjugarão outros povos e culturas, e os monumentos que acessamos como monumentos históricos fazem exclusiva referência aos seus edificadores, não podendo indicar que, ao serem edificados, outros monumentos, os dos povos subjogados, transformaram-se, simultaneamente, em ruínas.

Benjamin insiste que o trabalho do historiador preencha a noção de ‘tempo’ das relações de poder que lhe são peculiares, pois articular-se historicamente não significa ser capaz de acessar a história tal qual ela foi, mas “apropriar-se de uma reminiscência tal qual ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994: 124). Tendo isto em vista, nos aproximaremos das imagens do filme como

reminiscências de um passado nada distante, como pequenos fragmentos da história obscurecida, das ruínas que ainda resistem, pois acreditamos, com Benjamin, que somente entre elas poderemos ver, ainda que de relance, a possibilidade de indicar novas maneiras de experimentar o mundo.

Neste caso, o documentário ascende, como é comum a este gênero cinematográfico, à função de registro do testemunho do outro, que pretende ocupar o lugar de narrador da história, demonstrando que “o dom de despertar no passado centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido que os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E o inimigo não cessa de vencer” (BENJAMIN, 1994: 225).

No tocante a produção nacional de longas recente não encontramos um momento, ou um conjunto de filmes, empenhado em problematizar as questões de gênero e sexualidade. Não há uma recorrência de características capaz de lhes conferir qualquer unidade. No entanto, os festivais que enfocam a diversidade sexual e de gênero em suas temáticas são abundantes, são numerosos os títulos que pretendem contar a história dessas minorias através da imagem cinematográfica, e mesmo não sendo possível identificar aí um movimento estético, certamente reconhecemos em tais filmes traços que os ligam quando os contrapomos as relações de produção, distribuição, circulação e mesmo de gênero (cinematográfico) nas quais eles estão implicados .

Vale a pena ressaltar que os personagens cinematográficos apresentam performances não-heterossexuais desde muito tempo. No Brasil, uma compilação bastante completa pode ser encontrada em *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (2001), de Antônio Moreno, bem como no documentário *Cinema em 7 cores* (2008), de Felipe Tostes e Rafaela Dias.

Tanto o trabalho de pesquisa de Moreno quanto o curta de Tostes e Dias permitem explicar como é orquestrada uma solicitação coletiva, proferida por falas autorizadas, que clama para o homossexual uma representação adequada. Jean Wyllys, único deputado federal que, sendo assumidamente homossexual, incorpora o lugar de representante das minorias sexuais brasileiras, realiza a pergunta retórica no filme de Tostes e Dias: “Quem é que disse que nós somos desviantes e anormais? (WYLLYS, in Tostes e Dias, s/p)”.

O curta é um compilado de falas de diretores homossexuais, políticos (resumidamente Jean Wyllys), e o próprio Antônio Moreno é um dos entrevistados. Entre as falas são entrecortados planos com imagens dos filmes dos que trazem personagens não-heterossexuais. Quase a totalidade das falas é organizada em uma

narrativa que solicita uma representação que se distancie dos estereótipos, aliás, a nenhum sujeito tido como estereotipado é conferido o lugar de fala, nenhuma bicha molinha, nenhuma sapatão (apenas duas mulheres), nenhum(a) transgênero, travesti ou transexual aparece no filme.

Atendendo a essa solicitação, uma quantidade cada vez maior de audiovisuais nacionais constrói a tal representação, entendida pelos movimentos sociais identitários, especialmente em suas formulações de demandas do final dos anos 90 e início dos 2000, como positiva.

Nas telenovelas, formato audiovisual de maior relevância no mercado brasileiro, o diagnóstico apontado pela pesquisa do grupo Cultura e Sexualidade (CuS), orientado pelos estudos *queer*¹, aponta para uma representação que encaminha cada vez mais a apresentação de um/a homossexual branco, de classe média, que pouco sofre preconceito, que é capaz de consumir e que não executa ações de afeto diante das câmeras².

O embranquecimento do personagem não-heterossexual, bem como sua inscrição em um regime capitalista de mercado, são as premissas da representação tida como positiva. Lembramos que para Benjamin, o investimento do burgues sob o capital é da ordem da devoção. Por esta relação, podemos presumir como se estrutura a figura do cidadão para o burguês de Benjamin, certamente ele se definiria, a despeito de suas diferenças individuais, pela integração ao regime de produção do capital, ou seja, pela sua inserção no mercado de trabalho, de preferência, no mercado formal. Certamente, é também o cidadão que respeita as legislações, especialmente as que regem as propriedades.

A devoção ao capitalismo, logo ao consumo, tal qual é apontada por Benjamin, explicaria, em uma equação simples, a preocupação de uma parcela da militância em ver-se representada em suas diferenças de sexualidade e de gênero, contanto que suas imagens estejam inscritas segundo as regras da história na qual o

128

1 Ao tratar dos estudos *queer* estamos fazendo referência ao conjunto de reflexões que surgem na passagem dos anos 80 para os anos 90, simultaneamente e de maneira articulada com movimentos de militância pela assistência aos homossexuais que morriam de AIDS sob o descaso do governo de Reagan no Estados Unidos (destacamos em especial o *Queer Nation* e o *ACT-UP*), e de uma série de filmes que se organizavam sob a etiqueta de *New Queer Cinema*. Todos tinham em comum a atenção as normas sociais de gênero que, sob um modelo binário de nomeação, naturalizavam a opressão destes grupos minoritários. Academicamente, os estudos desenvolvem-se sob a esteira da filosofia francesa, com o pensamento de Jacques Derrida e Michel Foucault dentre outros, e dos *Culturais Studies*.

2 A esse respeito ver *Um panorama sobre os estudos de mídia, sexualidades e gêneros não normativos no Brasil*, disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/07052013-112602dossie-5.pdf>.

capitalismo venceu seus opositores, ou seja, no registro da história dos vencedores.

Tal solicitação é também uma tarefa encampada pelo cinema de ficção brasileiro, especialmente para aqueles filmes que possuem possibilidades de circulação em salas de cinema, que visam atingir um público mais numeroso e que tem possibilidades de ser exibido nas televisões abertas.

Nestes casos, mais vale o argumento de que o gay e a lésbica são cidadãos honestos, que merecem direitos equivalentes porque trabalham, produzem suas rendas e consomem, do que o argumento que tenta observar na experiência da pobreza, e aqui faço referência ao texto de Benjamin *Experiência e pobreza*, o momento no qual as diversidades sexuais e de gênero se interlaçam de tal forma à precariedade material, que não há outra maneira de sobreviver se não encontrando no que Benjamin aborda como “barbárie positiva”: na renúncia da civilização tal qual ela se apresenta na formulação capitalista de cidadania, a possibilidade de vislumbrar verdadeiros novos modos de produção e de vida. Este texto, como já indicado, aposta no segundo argumento.

Bombadeira é o registro de uma história recente, mas que já se faz documento de uma batalha em curso para qual não há previsão de soluções breves ou simples. Contudo, esperemos um pouco antes da aproximação mais aprofundada do filme. Esboçemos antes, suas condições de aparecimento, afinal, ele se apresenta como resura da história das representações das minorias sexuais não somente pelo conteúdo que carrega, mas pela brecha que abre nas dinâmicas de produção e circulação das imagens do outro na cultura contemporânea.

129

Imagem e norma visual

A imagem cinematográfica enfrenta, já há algum tempo, um momento singular, no qual graças às facilidades do vídeo, que pode ser capturado por aparelhos cada vez menores e mais baratos, e das conexões em rede, que fazem tais vídeos circularem em grande escala, de maneira rápida e também sem custos, algumas imagens passam a circular de forma banal, e o que antes nos parecia intolerável em termos de representação realista da miséria e da morte do homem, passa a ser parte do nosso acervo de imagens acessadas no cotidiano.

É pensando a dinâmica desta circulação que o conceito de ‘norma visual’ é desenvolvido por Judith Butler. Em sua observação de marcos de guerra, das poesias dos prisioneiros de Guantánamo e das fotografias de torturas e mortos em guerras, postadas e bastante acessadas na internet, a autora vai reflexionar sobre

circulação da imagem do outro como dinâmica que opera no reconhecimento social de determinadas existências como mais humanas e dignas de vida do que outras, banalizadas nas imagens de corpos capturados, aprisionados e violentados. Contudo, tais imagens são também passíveis de interpelações do espectador, convites à partilha de outras sensibilidades, sensibilidades que se produzem na experiência de estados de precariedade e exceção à norma.

Para levar em conta as particularidades da experiência do outro, o problema da representação do estereótipo também deve ser complexificado. Com Ella Shohat e Robert Stam, o interesse passa a ser nas estruturas discursivas que posicionam o estereótipo em relação a uma dita representação normal ou positiva, e esta operação somente pode ter sucesso a partir da ideia pós-estruturalista do conceito de representação, que será abordado em breve.

Sendo assim, trabalho desta reflexão é o de demarcar o lugar de resistência histórica que as imagens de *Bombadeira* agenciam, pois acreditamos que, ao registrar sujeitos de identidades transitórias, em seus corpos transformados graças aos seus desejos desviantes da norma binária de classificação dos gêneros, o documentário gera visibilidade sobre algo novo na ordem da sensibilidade e da política. Dito de outra maneira, acreditamos que existe, através da articulação entre presença e testemunho do outro, agenciamentos políticos que operam através da partilha imagética de experiências singulares de vida, as quais nos deixam entrever pistas sobre a reescrita da história e sobre nossa relação com o mundo.!

Esta reescrita, por sua vez, não é o acesso à história total, já que pela concepção de Benjamin ela está sempre aberta, tampouco é sua recuperação fiel. Ela procede através da narrativa das personagens que rememoram suas histórias mais ou menos como foi de fato, mas certamente da maneira que melhor lhes convém contar, afinal “a verdadeira imagem do passado passa voando (...) é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visitado por ela” e neste caso, “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’”, está mais para apropriação de uma reminiscência, tal “como ela relampeja num momento de perigo (BENJAMIN, 1994:243)”. E pelo visto, todo tempo é tempo de perigo para estas personagens.

Quando pensamos em imagens de personagens em filmes documentários, sempre há uma dimensão importante da reflexão que pode ser realizada na imbricação desta imagem a ideia de representação, na acepção artística do termo. A representação artística das minorias é de incontestável relevância histórica, contamos, escrevemos, imprimimos o fotograma que nos informará sobre o que

fomos em um passado distante ou próximo, mais, nos elucidam sobre o que somos ou ainda podemos ser no tempo do agora.

A representação, contudo, carrega o paradoxo de sua indubitável necessidade, como demonstram os movimentos identitários de luta por diversidade sexual e de gênero, que operam clamando pelo fim dos estereótipos, e sua evidente falta de eficácia, uma vez que na maior parte das vezes as representações não oferecem resultados nos termos pelos quais nos habituamos a perceber, constatar e quantificar as mudanças no curso da história. Como atesta Butler em sua análise das poesias dos prisioneiros de Guantánamo e das imagens de guerra,

O movimento da imagem ou da poesia fora do confinamento é uma espécie de evasão, de maneira que, ainda que nem a imagem nem o texto não possam libertar ninguém da prisão, deter uma bomba nem, seguramente, interferir no curso de uma guerra, elas podem sim oferecer as condições necessárias para evadir-se a aceitação cotidiana da guerra e para um horror e um escândalo mais generalizado para que apoiem e fomentem chamados à justiça e ao fim da violência (BUTLER, 2010: 27).³

Ainda assim, muitos dos esforços que são centrados na esfera da análise de representações de gênero e sexualidade no cinema clamam pelo apagamento do estereótipo. Tal operação resulta não somente na invisibilidade daqueles que não são considerados personagens dignos de representar as minorias sexuais, uma vez que as análises fílmicas que seguem este direcionamento retiram, em última instância, a possibilidade de observar o fator estereotipador, ou seja, a dinâmica que faz certos sujeitos ocuparem a categoria 'estereótipos' por conta da maneira como performatizam seus gêneros e suas sexualidades.⁴

De maneira semelhante, Ella Shohat e Robert Stam, em *Crítica da Imagem*

3 No original: "El movimiento de la imagen o del texto fuera del confinamento es una especie de evasión, de manera que, aunque ni la imagen ni la poesía puedan libertar a nadie de la cárcel, detener una bomba ni, por supuesto, intertir el curso de una guerra, si ofrece las condiciones necesarias para evadirse de la aceptación cotidiana de la guerra y para un horror y un escándalo más generalizado para que apoyen y fomenten llamamientos a la justicia y al fin de la violencia [Tradução nossa]".

4 Trago o termo 'performatizam' como referência ao conceito de 'performatividade de gênero', sobretudo na conceituação apresentada por Judith Butler em *Problemas de Gênero* (1999) e *Gender Trouble* (2003). Nestes trabalhos, a autora faz referência ao gênero como construção social assimilada, repetida e produzida majoritariamente pelos sujeitos na maneira como estes se inserem na linguagem, como a performam de maneira binária, e se colocam no mundo como mulheres ou, exclusivamente, como homens, normatizando e naturalizando estas categorias. A ideia de 'performatividade de gênero' tem a função de observar o funcionamento de tais normativas e em suas operações de desqualificação de toda uma variedade de performances de gênero que embaralham os códigos do feminino e do masculino.

Eurocêntrica elucidam tal questão quando tratam das análises que tentam, em uma inversão simples da equação, positivar o estereótipo dos negros no cinema:

Quando os estereótipos antinegros (sua bestialidade repulsiva, por exemplo) são registrados como positivos (a liberdade da libido), isso nos diz mais sobre a imaginação erótica branca do que sobre o objeto de sua fascinação (SHOHAT e STAM, 2006: 48).

Acreditamos assim, que não se trata somente de perguntar quem merece ser visto, ou quem representa melhor uma determinada minoria, pois nesta pergunta a busca por uma história mais real, ou por um sujeito mais verdadeiro, tomaria a centralidade da reflexão. Pretendemos observar tais imagens nos seus atravessamentos históricos, nas estruturas de poder que as fundam, afinal, nas operações de rejeição ou validação do estereótipo há uma invisibilidade mais grave, aquela que não evidencia as relações de poder que produzem cada estereótipo.

O conceito de representação, neste caso, enfraquece enquanto possibilidade de “estar no lugar de outrem”, ou de possuir autoridade para representar uma minoria. A representação não se dá de um lado oposto ao que seria ‘real’, ela é tomada enquanto processo histórico, socialmente construído e não natural. Uma representação implica em uma opção de interpretação de realidade, em detrimento de outras, escolha feita em um cenário de disputa de poder. Assim, mais vale perguntar como cada representação é possível, o que nos dá pistas sobre as forças que ela empreende, sobre o desejo que ela investe ao narrar cada história.

Neste caso específico, perguntamos: o que as imagens das personagens em trânsito em *Bombadeira* carregam para causar incomodo e, como podemos observá-las tendo em vista menos o referente real das representações e mais as potências afetivas das imagens.

Inspirados no pensamento de Jean-Louis Comolli, Caxieta e Guimarães (2008) trazem essas problematizações em reflexões sobre a prática documental, e propõem, para começar, que o conceito de representação seja separado do conceito de imagem:

A noção de imagem utilizada por nós, ocidentais, poderia muito bem se desgarrar da ideia de representação, assim como a ideia de conhecimento poderia igualmente ser aquela dos xamãs amazônicos ou dos guerreiros do velho México. Para eles, o desconhecido não pode ser conhecível e o impensável não é pensável: podemos apenas presenciá-los, experimentá-los, estar de ‘corpo presente’ perante as suas manifestações. Para aqueles xamãs, existir é diferir – em tudo o oposto da busca pela

semelhança. E durar é mudar – em tudo diferente de permanecer. Então, entenda-se, deveríamos filmar não para ‘capturar’ – que palavra perfeita para expressar o ato fílmico e fotográfico tal como concebido pela ontologia ocidental! – o corpo e o pensamento do outro (filmado), mas sim para transformá-lo e nos transformar. Existir é diferir e durar é mudar. Nesses termos, o conhecimento (e o documentário) adquire uma nova dimensão (CAXIETA e GUIMARÃES in COMOLLI, 2008: 41).

Dessa forma, fica clara a tentativa de evitar uma analogia simplista entre ‘discurso’, operado pela dinâmica das representações, e ‘imagem’, composta e trabalhada nas operações dos dispositivos fílmicos⁵. Certamente, estes conceitos se imbricam, e as imagens operam sentido na economia dos discursos tal qual os discursos impregnam determinadas imagens de afetos diversos. Contudo, nos concentraremos aqui em reconhecer as particularidades dos agenciamentos operados pelas imagens do filme em questão, no qual não há fácil distinção entre referente e coisa filmada (representação), nem em termos discursivos, uma vez que o documentário entrega ao outro a função de narração de sua própria história, nem em termos de imagem, que reproduz com a fidelidade da fotografia da figura do outro.

Observar as imagens tendo em vista seus agenciamentos consiste em não perder de vista as cadeias de relações as ligam a um estado de coisas, e ao mesmo tempo, a possibilidade de nos ligar a elas menos por reconhecimento das semelhanças da imagem, e mais pelas relações de poder das quais elas fazem parte. Em diálogo, Clarie Parnet e Gilles Deleuze afirmam que:

num agenciamento há como que duas faces, ou duas cabeças pelo menos. Os *Estados de coisas*, estados de corpos (os corpos penetram-se, misturam-se, transmitem afecto); mas também os *enunciados*, regime de enunciados: os signos organizam-se de uma nova forma, aparecem novas formulações, um novo estilo para novos gestos (DELEUZE e PARNET, 2004:90).

Trata-se, portanto, de nos distanciar das observações das imagens pelas suas cadeias significantes e seus esquemas causa-efeito, de não procurar nelas possibilidades de identificação, de desconfiar do hábito de reconhecer-se na imagem

5 O conceito de dispositivo fílmico é aqui entendido com base no trabalho de Cristian Metz (A experiência do Cinema, Ismail Xavier, 1983, p. 411 - 435), enquanto o conjunto de aparatos técnicos que compõem o filme como som, montagem, fotografia, iluminação, etc. A estas unidades características do filme em si, o autor atualiza a ideia de dispositivo enquanto engrenagem que envolve o filme, produção, difusão, circulação e recepção, dando ao conceito a dimensão de construto social determinado também por um contexto histórico-social.

e da necessidade de sentir-se representado por ela. Neste caso, o exercício é tomar as imagens enquanto agenciamentos capazes de fazer ver as relações de poder nas elas quais se engendram, e a partir daí, sublinhar suas capacidades de produzir afeto, amizade e mobilização por parte do espectador em relação a imagem do outro em perigo que aparece na tela.

No livro *Vidas lloradas*, Butler recorre à circulação de imagens e poesias produzidas em estados de guerra para pensar as condições éticas nas quais se explicita a economia da atribuição de importância a algumas vidas em detrimento de outras, e assim retoma a circulação de imagens não somente enquanto possibilidade de representação midiática ou artística, mas como visibilidade e possibilidade de partilha de experiências.

A potência política das imagens e dos versos reflexionados pela autora consiste em fazer apreender, mais do que reconhecer ou identificar, a precariedade de vidas que não são mais vidas, que perderam um quinhão de humanidade na circulação banalizada das imagens de suas mortes e de suas humilhações. Para a autora, a apreensão, diferente da representação, não vem da identificação por marcos, identidades, nomes ou normativas, pois se apreende as dinâmicas da marcação, da identificação, da nomeação, enfim, a dinâmica da normatividade que produzem a precariedade de algumas vidas e a plenitude de outras.

134

Para nós, a escolha desta abordagem para tratar as imagens nas quais figuram minorias, excluídos e oprimidos, é fundamental porque não se limita a busca da representação mais ou menos legítima/correta, considera sobretudo a capacidade das mesmas em deixar-nos ver e questionar o ‘estado de coisas’ que nos fazem acreditar na maior validade de algumas representações em detrimento de outras, ou seja, novamente, porque elas nos deixam entrever a possibilidade de novos modos de vida.

Nas palavras de Butler, apreender consiste em perguntar “Como a estrutura do marco consegue produzir afeto? Qual é a relação entre afeto, um juízo e uma prática de índole ética e política?” (BUTLER, 2010: 29)⁶. Butler aproxima a produção e a circulação das imagens das relações de poder para pensar como elas reescrevem não somente a história, mas também as sensibilidades, em um esquema onde estas duas instâncias não se separam.

Para ela, observar a dinâmica dos marcos, os limiões da imagem e sua

⁶ No original: “Cómo se consigue producir afecto esta estructura del marco? Cual és la relación entre afecto y un juicio y una práctica de índole ética y política?” [Tradução nossa].

circulação, tratar do que ela chama de ‘norma visual’ é tratar do circuito do afeto como uma instância de partilha social, que opera de maneira associada a dinâmica da visibilidade, da circulação de imagens, na maneira como contamos nossas histórias e as histórias dos outros. É neste lugar que resiste a outra ponta reflexiva da ideia de ‘norma visual’, a que liga a imagem e humanidade: “de que maneira as normas que regem que vidas serão consideradas humanas entram nos marcos mediante os quais se desenvolve o discurso e a representação visual, e como estas delimitam ou orquestram nossa capacidade ética de resposta ao sofrimento” (BUTLER, 2010: 114)⁷.

No filme abordado, a imagem do outro, reproduzida na tela, é uma máquina histórica revolucionária e não uma máquina de representação da história. A imagem por si só já interpreta as histórias narradas, e o ato de registrá-la é uma interpelação do presente. Esta imagem se oferece, de uma vez por todas, como testemunho e como chamamento: “O corpo respira, respira com palavras e encontra aí certa sobrevivência provisória. Contudo, uma vez que o alento se transforma em palavras, o corpo se entrega a outro em forma de chamado” (BUTLER, 2011: 92)⁸.

O filme rompe o regime de produção de visibilidade porque opera de forma a revelar a dinâmica da norma visual. E se o outro se entrega em forma de chamado, ele somente é perceptível pelo reconhecimento e repulsa que temos da sua diferença. As imagens abordadas nesta reflexão, se não podem ser ditas de guerra, no sentido de uma guerra geopolítica tradicional, podem, sem dúvida, compor o cenário de uma guerra micropolítica que atinge o campo da produção das nossas histórias e das nossas subjetividades.

Neste sentido, subjetividade não pode ser entendida como interioridade, essência, ou substância estável que um sujeito (completo e em pleno funcionamento de seu organismo) carregaria. Também não se trata de uma subjetividade freudiana, resultante de um processo de repressão das instituições sociais, uma subjetividade na qual os movimentos possíveis são sempre dados a partir das relações entre o inconsciente reprimido e o superego repressivo, tendo este último a função de internalizar as normativas da vida em sociedade, produzindo culpa, recalques,

7 No original: “de qué manera las norma que rigen qué vidas serán consideradas humanas entran em los marcos mediante los cuales se desarrolla el discurso y la representación visual, y como estas delimitan u orquestran nuestra capacidade ética de respuesta al sufrimiento” [Tradução nossa].

8 No original: “El cuerpo respira, respira com palavras (*imagens*) y encuentra ahí cierta supervivência provisional. Pero uma vez que el aliento se convierte en palabras, el cuerpo se entrega a otro en forma de un llamamiento” [Tradução nossa].

sintomas, dentre outras categorias da clínica das ciências psi para abordagem das subjetividades.

Aqui, aplica-se mais facilmente a ideia de subjetividade ao modo foucaultiano, como processo de atravessamento de poderes e saberes ao qual estamos submetidos em relações de assujeitamento às normas e achatamento das singularidades, mas também, e sempre, de produção e negociação. Não somos tábulas rasas, ou puro instinto reprimido pelas normativas, e se o poder deve ser entendido como aquilo que atravessa inclusive a produção de quem somos, de como nos portamos e experimentamos o mundo, é porque a resistência a este poder também aparece na experiência das subjetividades, especialmente nas menos normativas, nas subjetividades daqueles que chamamos outros.

São guerras particulares cuja circulação de imagens atua de maneira constitutiva na produção do afeto que pode ser mobilizado para com o modo de vida do outro. O que nos interessa agora, a partir do filme, é encontrar os rasgos discursivos da história, as sombras do inumano nestes filmes, os espaços onde a representação se colocou em suspenso, e as imagens foram capazes de mobilizar agenciamentos afetivos enquanto estratégias políticas de partilha do sensível.

136

Bombadeira, a história da construção precária da feminilidade em corpos biologicamente masculinos.

Bombadeira é um filme de 2007, primeiro longa do diretor baiano radicado no Rio de Janeiro Luis Carlos de Alencar, foi patrocinado por leis de incentivo e está integralmente disponível na internet. O filme é sobre as histórias de bombaço, ato de injetar ilegalmente silicone industrial em travestis e transgêneros, a maioria delas prostitutas, moradoras da cidade de Salvador, Bahia.

Por conta da montagem do longa, o espectador é guiado quase que todo o tempo pela narração das próprias personagens, apenas duas vezes escutamos alguém direcionar a elas alguma questão, e, nos planos finais, vemos letreiros que nos informam sobre a situação “atual” de cada uma delas, dando conta do espaço de tempo entre as filmagens e o lançamento do filme.

O longa explora as histórias de personagens anônimas, mas que são muito frequentes no cotidiano das/os moradoras/es da capital baiana: as travestis e transexuais que se prostituem nas ruas do centro e nas ladeiras que ligam a cidade alta à cidade baixa, e que usam silicone industrial como modelador corporal. São muitas as questões que o filme propõe e aqui, para começar, ressaltamos a

visibilidade da realidade de pessoas que sofrem e morrem por conta da regulação estatal do sexo. Tal regulação se materializa em uma legislação que decide desde a troca do nome social até a possibilidade de modificação corporal através de cirurgias plásticas, mas isso apenas nos casos em que tais ações não concordam com a significação conferida a genitália percebida e documentada no momento do nascimento, ou seja, nos casos em que, para as normativas sociais, argumentadas principalmente sob o campo do direito e da medicina, as modificações tornam tais corpos ininteligíveis para o sistema binário de organização dos gêneros.

Afinal, a aplicação de silicone é uma operação cotidianamente realizada por mulheres biológicas, e recorrer a bombação ilegal não denota apenas a falta de condições financeiras das personagens, é também um escape em relação a uma série de operações de controle estatal de determinados corpos. O caso é que, se uma mulher biológica resolve enxertar silicone nos seios ou em qualquer outra parte do corpo, tal ato cirúrgico é classificado como plástico e, em alguns casos, até como reparador. Em contrapartida, se um homem biológico resolve modificar o peitoral a partir de injeções de silicone para ter um seio, tal operação só é autorizada mediante a patologização de sua psique, que uma vez atestada medicalmente como tendo ‘disforia de gênero’ ou ‘transtorno de identidade de gênero’, conhecido ainda como transexualismo (assim mesmo, com o sufixo *ismo* da patologia), pode então modificar seu corpo para além da categoria de gênero que lhe foi designada à época de seu nascimento.

137

Ao diretor Luis Carlos de Alencar interessa a história da vida pessoal das personagens, especialmente aquelas que narram as motivações, implicações e os atos de bombação. A maior parte das entrevistas é realizada nas casas das mesmas, já a entrevista da personagem Andrezza é realizada em um carro, ocasião na qual ela conta que passou dez anos indo e voltando de São Paulo. Ele pergunta: “E foi pra São Paulo fazer o quê?”, “Trabalhar, né, Luis Carlos!”, responde Andrezza, demonstrando que o entrevistador já conhece a história e está lhe fazendo repetir para as câmeras. Ele, com intimidade, devolve: “Trabalhar em quê, minha filha?”. A nítida aproximação confere à entrevista um tom de conversa, sensação que temos em maior ou menor medida ao longo do filme, e que também ganha força no linguajar informal utilizado pelas personagens e pela emoção que alguns deles deixam transparecer durante as entrevistas.

Apalavra-testemunho está, na maior parte do tempo, regendo o entendimento da imagem em *Bombadeira*, a cena da bombação, por exemplo, é anunciada por pelo menos dez minutos em planos de narrações das personagens sobre o que

acham das bombações, suas motivações, as transformações de cada uma, a dor e a libertação que o ato de bombar proporciona. Tudo isso imediatamente antes da cena que mostra, quase sem mostrar, o processo de bombação.

É quase sem mostrar porque são excluídos do quadro, durante toda a sequência, a imagem do rosto das duas personagens que estão em cena, as quais sabemos, por dedução óbvia, que são uma a travesti ou transgênero que recebe injeções de silicone industrial e outra pessoa que aplica o silicone, a figura da bombadeira.

A ausência do rosto não pode ser lida simplesmente como a ausência da imagem do outro, pois a imagem ainda está impregnada de sua presença. Em alguns dos planos que intercalam os planos de bombação, e que estão presentes também em outros momentos do filme, vemos outra imagem sem outro, é o plano em que uma personagem dá seu testemunho na penumbra, compondo uma fotografia que nos é familiar, pois nos deparamos com essa composição (personagem no escuro e paisagem ao fundo) frequentemente nos programas de jornalismo policial.

Em *Bombadeira*, acreditamos que são esses dois momentos, nos quais a imagem fica desprovida de rosto humano, que a voz enquanto palavra perde um pouco de sua primazia, e a imagem toma conta do documentário.

138

E, aqui, retomamos *Vida precária*, quando Butler se inspira na noção de rostidade em Levinas. Ela aponta que é ao encarar um rosto e perceber nele sua vulnerabilidade que encontramos uma convocação ao reconhecimento da humanidade daquele que nos olha. Encarar um rosto é um movimento capaz de provocar tanto a rejeição absoluta em relação ao outro, como também a compaixão pela sua vida. Mas o rosto, como ela mesmo afirma, não é a cara, essa estrutura que comporta olhos, boca e nariz, tão pouco é uma exclusividade humana. Rosto é aquilo na imagem que grita ‘não matarás!’ (BUTLER, 2010), mas não literalmente. Nestes dois quadros do filme, toda a imagem é feita rosto.

A primeira imagem sem rosto mostra o desenho de uma silhueta na penumbra, levemente iluminada graças a janela ao fundo. A imagem que vemos de maneira clara é a que está atrás da janela, enquadrada pelas sombras a sua volta, ela se assemelha a uma pintura, cuja moldura é a penumbra e a silhueta da portadora voz que nos fala.

Seria uma pintura daquelas que pejorativamente chamamos de arte *naïf* e que encontramos aos montes nas ruas do Pelourinho sob a forma de retratos melancólicos ou irreverentes, que mostram os casarões coloridos e seus telhados, as pessoas subindo e descendo as ladeiras, os pretos e as pretas, às vezes sob

porcelanas, azulejos e outras em pequenas telas, todas confeccionadas pelos artistas locais, de habilidades técnicas e estéticas ditas duvidosas. A exceção da sujeira das paredes dos casarões e dos carros estacionados em fila, suprimidos nas pinturas dos azulejos, a composição é a mesma da janela que vemos em quadro.

Janela como quadro iluminado dentro do quadro do filme: é um cartão postal mal acabado e ainda bonito, é lembrança de viagem e é também registro da história. É curioso que seja este um dos poucos planos abertos do filme, composto quase que exclusivamente por planos que denotam intimidade, planos fechados, detalhes, e muitos *close up* (rosto). Contudo, ele não é propriamente um plano do filme, como já dito, é um outro quadro dentro do enquadramento da câmera, e tudo em volta é a sombra que abriga a personagem, ela que certamente há pouco subiu ou desceu a ladeira que vemos ao fundo, quem é ela? O que o quadro iluminado da janela nos diz sobre ela? Não é o rosto da personagem que nos conta a sua história, é toda a imagem enquadrada pela câmera e projetada na tela é que se transforma em rosto, é o diálogo entre a presença da voz projetada desde a sombra e o quadro histórico aberto pela janela que profere o chamado ‘não matarás’, e tal chamado aproxima a imagem que vemos na tela à ideia de rostidade que Butler encontra em Levinas.

139

Em diálogo com a composição da imagem recém descrita, podemos encontrar os motivos pelos quais o rosto da personagem é suprimido da imagem, chegando as conclusões, um tanto óbvias, de que deve ter havido contingência (solicitação/ condição imposta pela personagem, ou que foi opção do filme) em não expor ao regime policial do corpo determinadas personagens. Contudo, no desdobramento dessa assertiva, concluímos que essa operação é também o modo pelo qual o filme nos conta a história da gerência estatal sobre esses corpos, e que estas existências estão sob a escrita do Estado, sob sua lei. É a lei que interdita as imagens sob pena de redução de seus direitos para além do filme, mas não a presença das personagens!.

O caso, é que a história destas pessoas, aquilo que pertence as suas intimidades, às suas vidas privadas, é um problema de ordem pública, mas elas apenas podem falar de si pelas suas ausências: ausência da imagem de seus rostos, de seus corpos no espaço público e de seus nomes na história oficial. E a história permanece iluminada em quadro, projetando pela janela sua sombra na personagem.

Os planos que mostram o ato da bombação também prescindem da imagem do rosto das personagens. No lugar dele, vemos em *close* a pele perfurada por

agulhas, várias simultaneamente, as formas que o corpo vai tomando durante as injeções, os poros abertos, silicone e sangue vazando pela perfuração que foi aberta para injeção do líquido. O corpo, que vemos em partes, está seminu deitado na cama. Os hematomas no corpo, o lençol que cobre apenas uma parte da cama, um pedaço do colchão, tudo acompanhado pelo som direto de gritos de dor e as falas de consolo da bombadeira - “é normal”... ela nem sempre tranquiliza o espectador.

Aqui, toda a sequência é feita rosto, e ele não clama mais alto porque podemos ouvir a voz do outro, não é na palavra que se concentra seu clamor, mas na sequência de imagens que dividem um corpo em pequenos pedaços de carne transfigurado pelas agulhas e feito retalho pelo retrato fotográfico. A vocalização do clamor está mais próxima dos poros abertos do que do som da voz.

Não nos tranquilizamos com o alento da bombadeira avisando que ‘está tudo bem’ e que ‘a dor é aquela mesma’; nem mesmo sabendo pelos outros depoimentos que escutamos durante o filme da vontade e da necessidade que muitas das personagens têm em passar pela ‘fada madrinha’, com sua varinha de ‘dor e sofrimento’. Este é o momento em que muitos espectadores baixam a cabeça ou saem da sala, o que pudemos perceber durante as exposições públicas do filme nas quais estivemos presente, e presumimos que é o rosto do outro, clamando ‘não matará’, que nós (espectadores) evitamos encarar.

140

A aproximação que Butler faz ao chamado do rosto em Levinas, as relações de reconhecimento do outro que estão implícitas neste chamamento estão atravessadas pela noção de precariedade, ou seja, é sempre o chamado do outro em risco que nos convoca. Registradas pelo filme, as imagens carregam tais chamados como fragmentos da história, aquela que só podemos ver entre as ruínas, “que relampejam num momento de perigo” (BENJAMIN, 2012:243), e aqui encontramos novamente o risco.

Os dois panos analisados aparecerem, dentre outros, por volta dos cinquenta minutos do filme, que a esta altura se encaminha para o final. No mais, as falas giram entre o desejo de transformação e o perigo dessas operações, são narrações sobre discriminação hospitalar e morte. Algumas personagens morrem antes de finalização do filme, Silvana narra a morte de Leila, e durante o filme, destaca-se o testemunho de Emanuel sobre a morte de Michele.

Antes, ele já havia falado sobre o seu sonho de casamento, em planos onde seu testemunho consistiu na repetição do discurso que reitera a instituição familiar: Michele de branco, véu e grinalda, em uma cerimônia íntima com muita bebida e comida, ‘tudo direitinho’.

É possível encontrar entre os depoimentos do filme, desde falas conscientes da condição subalterna que as trans ocupam nas relações sociais heteronormativas, até falas que repetem com propriedade a valoração do consumo e o padrão de beleza que se espera de uma mulher média brasileira:

- Batom da Boticário, né?! (...). Bem fraquinho, bem discretinho, só pra dar uma vida nos lábios, tem que tirar o excesso de oleosidade do rosto, pra não ficar oleoso, dá um toque no cabelo, uma ajeitadazinha no cabelo e o rímel um pouquinho (...), [e finaliza] Um creme para ficar a mão macia, para o cliente não reclamar, para não machucar. É isso que eu faço, bem simples. E um perfume né, da Fiorucci, italiano!

Silvana está perfeitamente adequada com as normas da mulher de bom gosto para o dia a dia: descrição (bem fraquinho, pouquinho), aspecto saudável (dar uma cor aos lábios), limpo (pele sem oleosidade) e com produtos de boa qualidade (Boticário, Fiorucci, italiano!). Ela repete a norma porque o testemunho do outro, como afirma Rancière (2012), não tem forma própria nem singularidade linguística, apenas a possibilidade de assumir a condição de chamado, é a partilha de uma experiência por meio de uma linguagem reconhecível aliada a uma imagem precária.

141

Contudo, os manuais de beleza das revistas femininas e os inúmeros tutoriais de maquiagem que circulam na internet certamente nunca imaginaram que as normas de feminilidade pudessem ser tão bem apropriadas em uma feminilidade prostituta e trans. Silvana também não deve compor o público alvo de tais produções, por mais que repita a norma, ela jamais será em imagem a mulher que descreve, os marcadores de suas diferenças estampam a imagem, o que não a impede de saber, de assimilar e introduzir no seu dia a dia a etiqueta que ela mesma rasga, talvez sem a mesma consciência.

Quanto ao testemunho de Emanuel, sabemos por que ele chora, acreditamos na sua dor. Seu testemunho é a tentativa da máquina, que ele compõe junto ao aparato cinematográfico, de nos mobilizar, impulsionado pela paixão por Michele, pelo desejo normativo de casar. Ele segue a narração de seu luto e, na sua última aparição, confessa o desejo de conservar a casa ‘do jeito que ela deixou’, ele se refere às imagens de santos católicos e de anjos com as quais Michele decorava a casa, que ele apresenta logo nas primeiras sequências do filme.

Na sua última cena, um letreiro nos informa que “Emanuel não mora mais na casa de Michele, a família dela é dona da casa...”. O testemunho dele não é a

reconstrução de sua relação, de sua saudade, de seu amor, ele é a possibilidade de afetar que se produz diante das falas sequenciadas, da sua figura que chora: “A virtude de um bom testemunho é de ser o que obedece ao duplo golpe do real que horroriza e a palavra do Outro que obriga” (RACIÈRE, 2008: 94). Emanuel obriga o espectador ao reconhecimento de seu sofrimento, da sua história, quem sabe, ao reconhecimento de si mesmo naquele sofrimento.

Não estamos dizendo que todos os espectadores necessariamente realizem a leitura sociológica de seu depoimento e se reconheçam como mantenedores da ordem heteronormativa que produz a marginalidade de existências como a de Michele, de Emanuel, e das outras personagens:

A experiência extrema do inumano não conhece impossibilidade de representação nem língua própria, não há uma língua própria do testemunho. Nos casos em que o testemunho deve representar a experiência do inumano, ele encontra certamente uma linguagem já constituída do devir inumano, de identidade entre sentimentos humanos e movimentos inumanos. (...) o irrepresentável repousa justamente aí, na impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria. Mas essa identidade de princípio entre o próprio e o impróprio é a marca mesma do regime estético da arte (REANCIÈRE, 2009:137).

142

O que obriga o espectador são os testemunhos em linguagem reconhecível, entrecortado por imagens de forte ausência do outro, o estado de luto entre os anjos e santos, e também, o ritual cotidiano de Silvana que dá duro todo dia e que, caprichosa, revela sua impureza humana na sentença leve sobre a ‘mão macia que agrada o cliente’.

Sendo assim, os depoimentos em *Bombadeira* mais que testemunhos, são chamados, e é na composição deles com as imagens do outro, especialmente quando elas prescindem da face para apresentar todo o quadro como rosto capaz de enunciar ‘não matarás’, que podemos visualizar a potência do registro das histórias íntimas, cotidianas, privadas, quase banais: “uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores” (RANCIÈRE, 2010: 28)

Bombadeira opera na redistribuição dos privilégios do que pode ser dito, de quem pode ser visto, de modo a mostrar que as imagens não são duplos de uma história real, elas são fragmentos da história de luta pela igual condição de registro de pequenos e grandes fatos, acontecimentos insignificantes e marcos estatais, eventos cotidianos e catástrofes, heróis e anônimos, ou seja, pela partilha de vários sensíveis singulares.

É a presença da ausência da imagem do rosto no registro cinematográfico que nos narra a história do outro, aquele cuja existência põe-se em risco quando se dá a visibilidade. O que tais imagens podem nos dizer, além das associações imediatas entre a criminalidade e a personagem que no filme não podia se expor, por exemplo, é que sua exposição é certamente uma ameaça contra ela mesma, e para não colocá-la em risco, a sua sombra nos fala, porque ela mesma sabe que não pode deixar de falar: não se pode mais abrir mão de contar outras histórias.

Encontrar este filme depois de sua feitura, assisti-lo hoje, mais uma vez, é visitar um passado ainda recente, e a visita apenas vale a pena tendo em vista transformar o presente, e imaginar novas possibilidades de futuro. O que estas imagens mobilizam não é capaz de mudar o destino das personagens, não conseguiu evitar a violência as quais elas continuam submetidas, assim como o documentário *Estamira* (2005) não conseguiu evitar que Estamira morresse por falta de socorro médico em 2011, nem *Meninas* (2006, Sandra Werneck) evitou que um dos seus personagens sem rosto fosse assassinado em um confronto com a polícia apenas três meses após o fim das filmagens.

O que resta deles é a intensidade de suas imagens, os saberes de suas narrativas e, mais especialmente, a partilha de sensíveis (Rancièrè, *Ibid*) singulares, na narração do cotidiano do outro, na aproximação a outros modos de vida, no senso de amizade que daí pode nascer. Essas são as intensidades que tais imagens carregam, que operam na dimensão política do afeto, na estrutura do que somos capazes de reconhecer enquanto humanidade, não pela identificação, mas pela ausência de imagem a se identificar, e pela presença de um chamamento a modificar as estruturas dos nossos sentimentos.

Muitos são os discursos médicos e legalistas (oriundos do campo do direito) que tratam destes diferentes modos de vida, registros oficiais que balizam a escrita da história, já o filme, assina um vocativo irrevogável de reescrita da história oficial, que tem legado a tais existências os lugares da patologia e da ilegalidade. São imagens como registro da história dos oprimidos, e “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade regra geral. Que precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade” (BENJAMIM, 1994: 226).

É na multiplicação de narradores, das histórias do privado proferidas por anônimos, que a potência de rasgo na história dos vencedores é operada pelo filme. Nele, não é o diretor que é historiador, tão pouco as personagens, ainda que lhes seja dado algum lugar de fala e da imagem, mas o próprio documentário, que não é

somente registro, é a prova do encontro entre a máquina cinematográfica e o outro, que atua como peça fundamental na rasura da história dos gêneros binários, de suas margens e rachaduras, de seu controle estatal e de sua condenação a morte e à invisibilidade. A história dos vencidos que ali emerge como gesto de sensibilidade e chamamento por um presente mais diverso e seguro para todos e todas.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas : magia, técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Editora Brasileira, 1994. 253 p.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter; on the discursive limits of "sex"*. New York, Routledge, 1993. 284 p.

_____. *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Trad.: Bernardo Moreno Carillo. 1 Ed. Buenos Aires: Paidós, 2010.

_____. *Vida precária*. In: Dossiê Diferenças e (Des) Igualdades. Contemporânea, 2011. p.13-33.

144

COLLING, Leandro. *Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados*. Revista Gênero, volume 8, número 1, 2007, Niterói: EDUFF, p 207 a 222.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 373 p.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Clarie. *Diálogos*. Trad. José Gabriel Cunha. Cadernos D'Água, Lisboa, 2004. 185p.

MORENO, Antonio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Niterói: EdUFF, 2001. 310p.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível, estética e política*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012. 71 p.

_____. *O inconsciente estético*. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. 77 p.

_____. *El espectador emancipado*. 1 ed, Buenos Aires: Manantial, 2010.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 528 p.