

**Confluências entre identidade e performance em
Tatuagem (2013), *Tinta Bruta* (2018) e *Bixa Travesty* (2018)**

***Confluences between identity and performance in
Tatuagem (2013), Tinta Bruta (2018) e Bixa Travesty (2018)***

Igor Fonseca SILVA¹
Karen Vieira RAMOS²

Resumo

Neste artigo mapeamos as dimensões da performance em corpos LGBTQ+ nos filmes brasileiros *Tatuagem* (2013), *Tinta Bruta* (2018) e *Bixa Travesty* (2018). Os três produtos tratam de pessoas socialmente e espacialmente segregadas que, por diferentes motivos, usam a arte para traduzir suas vivências. Logo, é necessário destrinchar como o audiovisual se faz valer de sua linguagem para solidificar a proposta. A leitura panorâmica dos personagens vem sob a luz de trabalhos como os de Brasil (2014), Garcia (2005), Gumbrecht (2007) e Scott (1995). A interseção entre comunicação, sociologia e antropologia permite a exploração de novos ângulos dentro do cinema. Mediante a isso, neste estudo, percebemos como realidades são transpostas de atos cotidianos para exposições artísticas de variadas naturezas e compreendemos o caráter transitório da identidade, a expressão corporal como reflexo do contexto espacial e a busca consciente pela transgressão por meio do corpo físico.

Palavras-chave: Performance. Vivências. Identidade. Corpo.

Abstract

In this article we map the dimensions of performance on LGBTQ+ bodies as presented in *Tatuagem* (2013), *Tinta Bruta* (2018) and *Bixa Travesty* (2018). The three Brazilian films focus on socially and spatially segregated people who, for numerous reasons, use art to translate their life experiences. Ergo, it becomes necessary to unravel how moviemaking uses its own language to solidify said approach. The wide-ranging interpretation comes with the aid of names such as Brasil (2014), Garcia (2005), Gumbrecht (2017) and Scott (1995). An intersection between communication, sociology and anthropology allows the exploration of new angles inside cinema. By virtue, notices the way realities are transposed from day-to-day actions to a variety of artistic exhibitions. By means of this study, we understand the transitory essence of identity, body expression as a reflection of spacial context and the conscious search for transgression throughout the physical body.

Keywords: Performance. Daily living. Identity. Body.

¹ Graduando em Comunicação Social – Rádio e TV, pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/BA).
E-mail: ifsilva.cos@uesc.br

² Mestre em Cultura e Turismo pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/BA). Professora do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/BA).
E-mail: kvramos@uesc.br

Introdução

Por ser uma expressão artística cuja linguagem perpassa por elementos absorvidos do teatro, é permitido entender o cinema como vitrine para a dissecação anatômica, emocional e/ou psicológica de corpos. Partimos do pressuposto que o ator utiliza a própria estrutura física como instrumento de trabalho, de forma a traduzir, em carne, uma *persona*³ que até então só existia sob a forma escrita. Ou seja, o intérprete se torna veículo para a construção de uma nova identidade. A performance surge como o amálgama das ações executadas. A exploração etimológica do termo, a partir dos pensamentos de Zumthor (2007), reforçamos o ângulo aqui determinado:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização (ZUMTHOR, 2007, p. 33).

É válido ressaltar, contudo, que a performance independe da validação linguística para existir no audiovisual. Enquanto houver corpo, haverá performance. A sua mera presença pode ser o estofado de uma obra audiovisual, ao conferir, simultaneamente, globalidade e desenvolvimento. Entender a obra de arte como algo total é enxergá-la como algo existente em si. Seguindo os passos de Zumthor (2007), entende-se que incutir nela uma visão global a torna heterogênea, pertencente ao plano do saber e lhe confere mobilidade – tanto temporal quanto em essência.

Nesse sentido, a performance é reconhecida como elemento funcional e integrante, responsável por agregar substância humana e intelectual ao filme, a partir da relação mantida pelo intérprete com o trabalho. Devido a sua complexidade, o estudo do corpo correlacionado com manifestações culturais recai em debates híbridos entre arte, comunicação e tecnologia. Em decorrência, as noções sobre expressividade corporal permeiam áreas com propostas, métodos de execução e impacto distintos. Do cinema à

³ Jung (2014) define *persona* como uma máscara, ao resgatar o uso original da palavra – que se referia às máscaras utilizadas por atores teatrais, e designavam os personagens a serem encenados por eles. Ademais, segundo o autor, ela é fruto “da psique coletiva. No fundo, nada tem de real; ela representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que ‘alguém parece ser: nome, título, ocupação, isso ou aquilo’” (JUNG, 2014, p. 12).

publicidade, da televisão ao vídeo, o físico se adequa ao modelo midiático de veiculação de informação – e ressignifica sua forma. Graças à abundância de efeitos de sentido originados, é possível dizer que qualquer ato humano se enquadra no conceito de performance (GARCIA, 2005).

Tal concepção é engrandecida através da compreensão do cinema como uma arte pautada pela construção da *mise-en-scène*. A dimensão performática permite ao intérprete a possibilidade de transitar entre o real – através de referenciais intrínsecos a sua vida – e o fictício – ao conectar elementos distintos em um novo ser, que habita o espaço concebido pelo cineasta. Todo ato gestual, sonoro e abstrato adquire caráter performativo, cristalizado pela captura das imagens cinematográficas (BRASIL, 2014). A partir do entendimento do autor, é possível perceber que as ações vividas pelos personagens ao longo de um filme, quaisquer sejam elas, são geralmente enxergadas como pertencentes ao microcosmo individual da obra. E é neste viés que o interesse pelo gesto, personificado pela presença dos atores em obras cinematográficas sobre vivências LGBT+, se torna o guia revelador do objeto deste estudo.

A partir dessa reflexão, entra em campo a necessidade de discutirmos como a performance se sustenta para além do seu universo particular. Ao passo em que o cinema penetra os meandros das noções de arte e entretenimento, é apropriado pelo conceito de mídia. Naturalmente, todos os aspectos englobados em um filme são convertidos em peças de comunicação, passíveis de reconfiguração ou esvaziamento. Logo, mensurar o valor da interpretação, na qualidade de adorno estético ou representação política, é condição imprescindível para captar a essência de uma obra. Em outras palavras, compreendemos como necessário buscar esgotar as singularidades da atuação no cinema – ainda que seja produto midiático, processo comunicacional e linguagem – como performance.

Brasil (2014) argumenta haver uma preservação do sentido original da performance na ficção, pois esta última “se cria não com excessiva abstração, mas, ao contrário, como relação concreta, experienciada, entre quem filma e quem é filmado” (BRASIL, 2014, p. 142). Em outros termos, com base na afirmação do autor, podemos entender que a perpetuação diegética⁴ e extradiegética da atuação é capaz de sustentar a sua essência, e a impede de estar atrelada unicamente a questões plásticas. A atuação

⁴ De acordo com Xavier (2005, p. 28), é “tudo o que diz respeito ao mundo representado”. Ou seja, o termo se refere a todos elementos visuais e sonoros presentes na organização cênica.

ganha sobrevida por meio da correlação com vivências e experiências, sem abandonar o seu caráter intrinsecamente ficcional.

Ainda que a discussão de tais questões tenha valor para todas as representações, sua importância ganha força ao ser direcionada a corpos marginalizados pela estrutura sociocultural cisheteronormativa. Esta reflexão pode ser correlacionada com a perspectiva de Garcia (2005), quando ele afirma existirem indivíduos capazes de se fazerem valer da imagem como caminho para a provocação, ao desafiarem as noções de ser e de espaço em nome da assertividade do seu direito de desejar, povoar e resistir. Diante disso, compreendemos como performance a condição completa do ser humano, o conceito é estendido para a autoafirmação de identidade de gênero e de orientação sexual. E consciente da desumanização presente na existência LGBTQ+ em uma hegemonia que não a abarca, descartar o sentido político vigente nela não é uma possibilidade.

Dentre diversos títulos na historiografia recente do cinema brasileiro, três longas detêm escopos onde a agência política de pessoas LGBTQ+ é assegurada pela performance: *Tatuagem* (2013), dirigido por Hilton Lacerda; *Tinta Bruta* (2018), dirigido por Filipe Matzembacher e Márcio Reolon; e *Bixa Travesty* (2018), dirigido por Kiko Goifman e Claudia Priscilla. Ambientados em contextos temporais e geográficos distintos, e englobando múltiplas formas de ser, os trabalhos se interligam pela compreensão profunda do peso dos corpos que neles moram. Logo, é preciso destacar as especificidades presentes em cada abordagem, de modo a ressaltar as similaridades e as dissonâncias entre as obras, e como ambos os aspectos promovem a amplificação do olhar perante essas figuras que esta análise busca evidenciar.

Amor, sexo e transgressão

O uso do teatro enquanto ferramenta de subversão à Ditadura Militar Brasileira na década de 1970 é a estrutura na qual *Tatuagem* se constrói. A companhia “Chão de Estrelas”, comandada por Clécio (Irandhir Santos), utiliza dos bares de Recife para desenvolver, através de produções baratas e “cheias de paixão”, uma ode ao sarcasmo e à boemia. A estratégia é alcançada com a exploração constante da nudez – em linguagem verbal e visual, ruptura de noções binárias de gênero por meio de figurinos e maquiagem, e pela confiança transmitida pelos membros da trupe em todas as apresentações.

A proposta das apresentações da companhia se enquadra nas discussões exploradas por Dichi (2010), ao cartografar tipos de corpos no cinema. Ao refletir sobre os musicais do cinema estadunidense, o autor propôs o conceito de “corpo que flutua”, no qual o domínio de um artista sobre si eleva o material a um estado de graça. Dichi ainda afirma que a tela passa a ser dominada por beleza e fantasia, em reflexo a arte exposta no filme. Ao usarmos esse conceito para compreender as nuances de *Tatuagem*, observamos um forte erotismo nas apresentações, porém não de uma forma que enquadre os artistas da trupe como corpos que exploram a sensualidade. Para a “Chão de Estrelas”, sexo é transgressão, piada e mecanismo de defesa à repressão.

O conforto com a própria identidade, sentido por cada ator no palco, é o grande mote para enquadrá-los enquanto corpos que flutuam. A leveza de existir plenamente, sem pudor ou culpa, os levam a compartilhar tudo o que os caracteriza como pessoas através das performances. Na perspectiva de Santos Júnior (2015), a cooperação entre a interpretação e a forma audiovisual enaltece a proposta. Ao analisar *Tatuagem*, ele afirma que os enquadramentos idealizados pela direção são propositalmente invasivos, e evidenciam o contraste entre a penumbra dos órgãos sexuais e a vermelhidão do palco. Isso se alia aos movimentos de câmera, que privilegiam o fluxo dos espetáculos, a fim de tornar fluidos marcadores identitários como gênero e sexualidade.

Dessa forma, fica nítido como o trabalho em conjunto de Hilton Lacerda, Ivo Lopes Araújo (diretor de fotografia) e Renata Pinheiro (diretora de arte) cria uma atmosfera propícia para a exposição destemida de quem almeja se libertar das amarras de uma hegemonia excludente. A performance funciona como a ligadura entre todos os elementos visuais encontrados no longa. Como afirma Brasil (2014), a composição do mundo descrito em um filme estabelece uma ordem; a função da atuação é a de se colocar diante dela, ao instaurar seus próprios códigos diante da imagem, e, assim, virar parte indissociável do trabalho.

A ideia defendida pelo autor, ao ser aplicada no universo do filme aqui discutido, atinge seu apogeu na sequência onde os intérpretes expõem um número intitulado “Polka do Cú”. Embalados por uma poesia corrosiva e intencionalmente incômoda, entendemos que os corpos nus se expõem em cima do palco para demonstrar a beleza da pluralidade humana, presente até em seus componentes físicos mais abominados. O escracho sem pudores da letra, combinado com a coragem e a autodepreciação dos atores, resulta em

uma provocação sórdida à moralidade rígida e à masculinidade bélica enaltecida pelos seus opositores.

Figura 1 – “Polka do Cu” sendo encenada pelos membros da Chão de Estrelas, em frame do filme *Tatuagem* (2013)



Fonte: *Tatuagem*. Direção de Hilton Lacerda. Recife: Imovision, 2013 (109 min).

Malgrada a presença de um texto literário, a performance jamais deve ser avaliada sob o olhar rígido da semiótica: a contextualização espaço-temporal, histórico-social, física e interpretativa faz da performance um evento único, a ser analisado sob perspectiva global (ZUMTHOR, 2007). Por consequência, a exibição detalhada no parágrafo anterior se faz entendível, ao correlacionarmos os elementos motivadores para a existência da companhia teatral, o local das apresentações, o texto verbal e o não-verbal no filme analisado. As camadas de sentido permitem a existência da provocação, e só se fazem compreensíveis com o discernimento do que categoriza uma performance.

Inferimos que, em contraste com a liberdade dos artistas da “Chão de Estrelas”, há o conflito interno vivido por Arlindo, ou Fininha (Jesuíta Barbosa), jovem soldado do exército brasileiro. Símbolo vivo daquilo que o coletivo de Clécio desafia, o personagem funciona como “porta de entrada” do espectador ao mundo de possibilidades proporcionado por aquelas pessoas. O envolvimento romântico e sexual entre os dois personagens desenha a linha narrativa do longa, e fornece, ao mesmo tempo, um ponto

de vista sobre performance distanciada dos palcos, inteiramente pertencente à vivência cotidiana.

Fininha age dentro de códigos clássicos de masculinidade e heterossexualidade, e se encontra em estado de repressão; sua voz e gestual corporal são estóicos, e sua disponibilidade para o afeto e a vulnerabilidade são quase nulas. Clécio exala o oposto de seu amante: é enérgico, fluido, aberto ao novo e ao desconhecido. Sua presença de palco nas apresentações é imensa, mas, ao invés de trabalhar com o medo e a intimidação, utiliza o fascínio e o humor como carisma. A óbvia dualidade dos protagonistas trabalhada por *Tatuagem* é, não obstante da função de gerar conflito dramático e camadas de sentido, uma fonte para discutirmos a relação psicanalítica Eros-Tânatos: a simultaneidade entre o tesão sexual e a atração pela morte.

Tal qual vemos em Dichi (2010), esta dualidade inspirada em duas figuras da mitologia grega – Eros, deus do amor e do erotismo, e Tânatos, a personificação da morte – é fortemente exemplificada por meio de obras cinematográficas, especialmente quando relações de trabalho são um dos pontos de interferência negativa na relação mantida por dois personagens. À luz do autor, entendemos que, em ambos os casos, o Tânatos (a atração pela morte) é tanto físico quanto simbólico. Aplicando esta visão no filme, percebe-se que envolvimento com Fininha faz Clécio se aproximar de um universo que o condena nas esferas moral, ideológica e, sobretudo, humana. Já no ponto de vista do recruta, se entregar para outro homem o colocaria como pária dentro das estruturas militar e patriarcal. Diante da sua recusa em negar os próprios sentimentos, Fininha põe em cheque sua performance de representante fiel do gênero masculino.

A leitura do filme pode ser transposta por meio dos estudos de Scott (1995) acerca dos papéis de gênero. Como a autora descreve, não se trata de reconhecimento biológico, mas do sistema de relações impostos sobre esses corpos, por meio de preceitos onde não se leva em consideração o sexo, tampouco a sexualidade. Portanto, dentro da ótica de Fininha, quebrar uma regra do manual o desvia do modelo ideal, e deixar a transgressão às claras o impossibilita de ser identificado como uma parte integrante deste molde tradicional ao qual ele se vê obrigado a estar. É com base nesse receio que ocorrem os impasses para a manutenção da relação, desembocando no eventual afastamento dos dois amantes.

Fetichismo, angústia e carência

Distante de mostrar performance como ato de resistência, *Tinta Bruta* (2018) contém um retrato pautado no controle do corpo como mecanismo de defesa. O protagonista Pedro (Shico Menegat), um jovem com uma vivência turbulenta na Porto Alegre contemporânea, habita na internet sob a persona “GarotoNeon”. O personagem faz apresentações eróticas em sites pornográficos, e tem como marca registrada cobrir seu corpo com tinta neon. A concepção plástica do longa fortalece o jogo, ao mostrar uma cidade opaca e predominantemente noturna – embate direto com a vivacidade que banha o corpo do personagem em suas aparições via *webcam*.

Para além da proposta visual, deduzimos que o contexto narrativo de Pedro engrandece sua frieza perante o mundo. Ele é órfão, perde seu único laço familiar (a irmã) no começo do filme, e enfrenta um processo judicial por agressão, movido por um ex-colega de faculdade – o ato ocorreu após este destilar ofensas contra o protagonista, que é homossexual. Por se ver rejeitado em várias instâncias, encontra consolo nos elogios de desconhecidos. E, independente do conteúdo da interpretação e do ambiente onde ela circula, o trabalho de Pedro diante da câmera é performance.

Mais especificamente, é possível enquadrá-lo como *performance art*. De acordo com Garcia (2005), a *performance art* se pauta na manifestação íntima do cotidiano do ator, ao traçar conexões entre suas experiências pessoais e as ações encontradas na interpretação. Junto a isto, pode (ou não) conter ferramentas para engrandecer a estilística de sua expressão. Extraímos daqui um amparo teórico para categorizar o trabalho do protagonista como subversivo. Não tanto pela sua exposição lasciva, mas principalmente pela metamorfose da rejeição que ele sente em estímulos eróticos destinados à terceiros. As cores vibrantes da tinta neon são os adereços responsáveis por dar camada metafórica ao seu sentimento. O corpo de Pedro brilha intensamente, à procura de validação.

Os pensamentos de Zumthor (2007) se interligam com a ideia aqui defendida. O autor visualiza o corpo como templo material da experiência individual. Para além de ser reflexo do meio, o corpo determina a relação do indivíduo com aquilo que o rodeia. Dessa forma, constatamos na proposta visual e gestual da persona GarotoNeon, algo além da alusão simbólica: ao trabalhar com a fantasia de uma figura provocante, desejada e segura, Pedro usa a máscara que gostaria de exibir na sua realidade. Seu entendimento de si, do

desprezo congelante de Porto Alegre, e dos anseios do seu público, tornam fácil para o protagonista projetar na tela o eu que é impedido de exercer.

Paralela a transposição lúdica da realidade, é notória a leveza do personagem ao realizar sua performance. Gumbrecht (2007) aponta ser importante que indivíduos mantenham o foco no agora enquanto realizam atividade física intensa, tendo como consequência a promoção do deleite entre os espectadores, ao testemunharem um corpo completamente imerso na atividade realizada. Ao transpor as constatações do autor para a obra, é possível enxergar a concentração e a dedicação de Pedro enquanto ele realiza seu trabalho, algo que fica claro em suas expressões faciais, assim como nas danças. Isto faz com que o protagonista deixe suas inseguranças e rancores de lado por alguns instantes, sem que elas transpareçam para o seu público, para se conectar ao momento presente. Dessa forma, no filme analisado, o exibicionismo não se resume ao despertar do fetiche como ferramenta de validação interna. A sensação de liberdade é o fator mais importante do processo.

Todavia, existe outro fator atrelado ao personagem, acoplado às estratégias visuais e à construção dos atos. Pedro é um jovem branco, com uma estrutura física relativamente próxima ao padrão estético apolíneo, tão exaltado pelas artes plásticas europeias ao longo da história. Para Gumbrecht (2007), o fascínio pelo corpo esculpido permanece após milênios, mediante aos esportes, ao fisiculturismo e a conexão entre promoção da saúde e exercício muscular intenso. A partir desse entendimento, compreendemos que, de certo modo, ao exhibir um corpo considerado – dentro da ótica dominante – sadio e atraente, nesta análise, o GarotoNeon atíça a curiosidade do espectador dos vídeos e estimula o prazer erótico.

Em determinado ponto da história, o protagonista conhece outro jovem que realiza um tipo de performance similar ao dele, com os mesmos instrumentos. Os dois começam a se apresentar juntos, e novas propostas estéticas surgem. Além da tinta neon, surge a balaclava⁵, na qual apenas os olhos de Pedro e Leo são expostos. Cobrir o rosto traz à tona a capacidade de adaptação dos personagens, o que nos faz refletir sobre o fato de trazerem um mecanismo inovador, que altera os movimentos e o funcionamento do corpo.

⁵ Modelo de gorro criado na Europa do século XIX. Seu nome é oriundo da cidade de Balaclava, na Ucrânia, um dos palcos da Guerra da Crimeia (1853 – 1856). Os gorros foram utilizados por combatentes britânicos que lutaram na península ucraniana, e se tornaram símbolo de rebelião, militância e perigo – ainda que a indústria da moda, no século XXI, tenha atribuído à balaclava o caráter de adereço *fashion* (CIDREIRA; PIRES, 2022).

Estamos alinhados ao pensamento de Gumbrecht (2007) quando trata as mudanças como formas de aperfeiçoar a performance para atingir a eficácia. Neste filme, o êxito descrito pelo autor se mostra ligado ao aumento em popularidade do GarotoNeon, e tem como consequência a criação de uma marca inquestionável para a sua atuação corporal.

Entendemos que alguns elementos do filme traduzem o que Garcia (2005) apresenta como premissas acerca da transcorporalidade. Elas são três: deslocamentos, provocações e passagens. O autor engloba o corpo como um espaço em eterna transição. Graças a sua transformação em texto, a materialidade já não contempla todas as possibilidades de ser – embora jamais deva ser descartada. O despertar de reações emocionais, políticas e sensoriais faz do concreto um meio a ser dissolvido, em prol da constante ressignificação.

As três perspectivas apontadas pelo autor vão ao encontro do que observamos na trama: habitar a internet promove o deslocamento do corpo de Pedro – ainda que não seja físico – devido à dinâmica de se apresentar ao vivo em sites com reprodução de vídeo. De acordo com Garcia (2005), a constante mutação de ambientes o faz pertencer ao próprio “entre-lugar” e, sob esta perspectiva, compreendemos nos personagens do filme a capacidade de fazerem suas performances e, conseqüentemente, os significados que elas atrelam aos seus corpos divagarem por espaços com velocidade e ampla cobertura geográfica. Todavia, por ser um processo imaterial, o deslocamento não é acompanhado, no caso do filme, de uma contextualização entre a relação entre o indivíduo e seu corpo, e deste corpo com o espaço sociocultural onde habita – por opção do próprio personagem, pelo caráter elusivo de suas aparições.

Dessa forma, entendemos a respeito de *Tinta Bruta*, que a transmissão e a reprodução daquela filmagem já são um caminho para expandir as dimensionalidades do corpo do personagem, e dos significados que o mesmo carrega. A nudez, a parafernália plástica e o tom emocional da performance enveredam pela provocação, por conta da “coexistência estratégica” e do apontamento do “corpo como objeto de articulações discursivas – política, ideológica” (GARCIA, 2005, p. 20). Concluimos que, a partir do momento em que o personagem se utiliza dessa ferramenta para expor um discurso, independente do seu nível de consciência quanto à dimensão do ato, as intertextualidades são delineadas pelo cruzamento entre suas ações, seus intuítos e o impacto provocado nos espectadores.

A terceira premissa defendida por Garcia (2005) são as passagens, pautadas pelo trânsito intertextual/transtextual, onde se observa o esvaziamento material da forma física, permitindo a um personagem traçar passagens entre os dois aspectos explorados anteriormente. Diante disso, é necessário salientar o papel da internet enquanto espaço de diluição de sentidos semânticos e ideológicos. Ela remove do usuário quaisquer possibilidades de apego ao espaço físico. Ou seja, ainda que não haja a contextualização espaço-temporal e sociocultural problematizadas na segunda premissa, a imagem de Pedro transmitida dentro do site vai além do seu quarto e da cidade de Porto Alegre. Como consequência, e também reforçada pelo mistério adotado pelo adolescente, a veiculação da performance imediatamente multiplica as possibilidades de interpretação de quem a vê.

A insubmissa do sétimo dia

Ao contrário das propostas já discutidas, *Bixa Travesty* (2018) é explícito em sua intenção de discutir corpo e performance. Pelo tema principal ser as multiplicidades de Linn da Quebrada, o documentário já suscita o debate. Desde a abertura – com trechos da música “Submissa do Sétimo Dia”⁶ destrinchando cada componente físico da artista – até todos os diálogos relacionados às suas vivências – enquanto cantora, compositora, cidadã, pessoa negra e voz atuante no exercício do direito de ser humana – entendemos que a obra capta o desabrochar das complexas camadas de sua protagonista.

Em conversas com sua mãe, suas amigas, suas colegas da cena cultural de São Paulo e depoimentos individuais, Linn da Quebrada desabrocha diante da tela. A abordagem permite a ligação entre o mundo vivido e a imagem, através do desenvolvimento de uma personagem existente na realidade, porém recortada em um aspecto individual que dá suporte para um arco narrativo. Este pensamento se coaduna ao que Brasil (2014) descreve como a manutenção da tensão entre o ser e aquilo que o ultrapassa. Consideramos que esta tensão se apresenta, por exemplo, na reflexão sobre a própria identidade pelas personagens: ao discutir sua identidade de gênero com a amiga

⁶ O título alude ao texto cristão Gênesis, contido na Bíblia. Nele, Deus concebe o universo ao longo de seis dias, e reserva o sétimo para o descanso. Na letra, Linn da Quebrada faz citação ao livro “A paixão segundo G.H.”, de Clarice Lispector. A música delimita paralelos entre a busca da personagem principal da obra de Lispector por identidade, com as ponderações da própria Linn, relacionadas ao incômodo gerado pela sua existência perante a moral judaico-cristã. Dessa forma, a escolha específica pela performance dessa música já guia os debates suscitados por todo o documentário.

Liniker, a protagonista afirma estar no lugar de “bixa travesti”, jamais fixando uma definição. A descrita fluidez pode permitir a Linn o poder de se descobrir ao longo de sua jornada de vida, e não necessariamente criar uma terceira via diante do binarismo masculino-feminino. Exercer este posicionamento implica no que Garcia (2005) chama de manifestação da performance na condição de fluxo, onde um olhar particular fornece a sensação de pertencimento, potencializando todos os atos, adornos e processos externos inerentes a ela.

O manifesto é uma confirmação e evolução gradual das reflexões de Scott (1995) sobre gênero, onde a autora entende as categorias masculino e feminino como “processos de diferenciação e de distinção, que exigem a supressão de ambiguidades e de elementos de oposição, a fim de assegurar uma coerência e uma compreensão comum” (SCOTT, 1995, p. 82). Ao escolher o estar ao invés do ser, a protagonista decide abolir a repressão interna esperada pela estrutura social, e permitir que o todo venha à tona, dentro das suas condições e do seu entendimento.

Anterior a isso, é imprescindível reconhecer o longo percalço para a fixação da identidade travesti, enquanto algo singular e distinguível. Somente a partir da emancipação da categoria – ainda que o entendimento não seja absoluto dentro do senso comum – é que se pode discutir como essas pessoas a constroem. Sobre isso, Martins (2017) destrincha:

Os movimentos de travestis e transexuais surgem de maneira mais organizada nas décadas de 90 e 2000, mas na década de 70, estas categorias, principalmente as travestis, se beneficiam dessa dissociação, que, ao promover concepção de uma nova imagem social dos homossexuais masculinos, permite o início de um lento processo de percepção da travesti como uma categoria identitária própria, possibilitando uma nova visibilidade social a grupos que até então encontravam-se invisibilizados. A partir de agora, o conceito de travesti será gradualmente construído como “aquilo que se é” e não “aquilo que se faz” (MARTINS, 2017, p. 32).

Entendemos que a edificação da humanidade das travestis se dá pela organização coletiva; se inicia e se encerra na mobilização delas em prol da própria dignidade. Portanto, é a partir do entendimento do “eu” que surgem as múltiplas possibilidades de ser. A dimensão política do manifesto da protagonista é poderosa, entendimento alinhado ao que Brasil (2014) apresenta. Segundo o autor, para a performance existir, ela precisa

passar pelo embate inerente ao processo de traduzir em imagem a experiência pessoal. Ora, a partir do momento em que Linn da Quebrada autoriza o uso de sua pessoa, sua voz e suas declarações para os documentaristas, os debates acerca dos seus atos perante o mundo – que, por si só, são interpretações – se convertem em performance dentro do universo capturado pelas lentes.

Estes momentos expostos no documentário são intercalados com imagens de apresentações feitas pela protagonista em teatros de São Paulo, seja sozinha ou ao lado de nomes como Jup do Bairro – outra multiartista trans da capital paulista. Identificamos em Linn, no teor de suas músicas e de sua postura corporal uma evocação ao sarcasmo, à audácia e autoconsciência. Em sua arte, Linn da Quebrada subverte normas linguísticas, comportamentais, sonoras e sociais. Nesse sentido, ela se consolida como um tipo de performer que recorre ao mundo que a rodeia, e o ultrapassa simultaneamente. Assim, assume a responsabilidade pela natureza de seus atos, e demonstra ser completamente consciente de suas intenções.

A densidade do teor político pode alcançar outros patamares, ao levar em consideração o histórico de representação de travestis no cinema brasileiro. Acerca do assunto, Pinheiro (2014) comenta:

Dentro da pornochanchada, a exemplo dos filmes já citados, há inúmeros longas-metragens envolvendo transgêneros, mas a grande maioria gira em torno do fetiche por travestis. Esmiuçar os títulos deste mercado não contribui, muito além do já mencionado, para a superação desse aspecto de exotização sexual, nem mesmo procura ouvir parte da vivência das travestis envolvidas com a prostituição, tratando-as de forma pouco humanizada, como se fossem apenas coisas, aberrações (PINHEIRO, 2014, p. 44).

De fato, a condição imposta é a de “sub-humano”, tal como a autora defende. O reforço à imagem da travesti como fetiche, bizarra e anormal, impediu por muito tempo a aparição de outras formas de representação. Logo, ver dimensionalidades em alguém pertencente a uma categoria tão preterida, dentro e fora do audiovisual, confere significativa importância para a performance. A cada momento em que Linn se decodifica para o mundo, mais completa ela se torna, sem a necessidade de contextualização espaço-temporal ou gatilhos capazes de incitar comportamentos específicos.

O discurso adotado por *Bixa Travesty* é reflexo das escolhas narrativas adotadas a partir da década de 2000, por produções cinematográficas sobre pessoas trans. Com

forte embasamento na teoria *queer*, o argumento de ir além da normatividade heterocis adquire uma essência revolucionária, inerentemente questionadora e desestruturante (MARTINS, 2017). Interessante perceber, a partir deste entendimento, o quanto a performance está submetida a uma estilística pré-determinada, e até a uma progressão ideológica calculada. Não obstante o fato de longa abordar uma vivência real, a conversão do mundo da protagonista em arte concatena um movimento anterior e independente de suas ações, desde o instante em que ele permite a sua metamorfose em cinema.

Considerações finais

Em *Tatuagem*, *Tinta Bruta* e *Bixa Travesty*, existir e produzir arte são sinônimos. Percebemos que as contestações – sejam individuais e/ou coletivas – partem das sensações e apreensões de cada personagem, e são ancoradas na transformação de dores, fascínios e medos em libertação. O corpo é válvula de escape, mas também é tela para pintar identidades. Aquilo que é representado nas apresentações de cunho artístico tem peso e influência dos acontecimentos para além dele, em uma noção hermética, constante e contínua do ato de interpretar.

Ainda que haja divergências quanto ao impacto e a profundidade das abordagens, os três longas trazem panoramas distintos sobre vidas variadas em gênero, sexualidade, compreensão social, consciência política e uso do corpo como ferramenta de resistência. O primeiro longa combina todos os pontos, e se solidifica dentro de um momento histórico do Brasil do século XX, e o usa de palco para encenar seu espetáculo. A revolta é vulgar e túrbida, para perturbar ferozmente a quem os artistas enfrentam.

O segundo se ancora no cotidiano contemporâneo, no silêncio repressor dos grandes centros, e na cultura digital para pincelar uma angústia consciente, que dá vazão a uma indisciplina gradualmente borbulhante. E, por fim, o terceiro se faz inteiro ao despedaçar sua estrela. O todo é a soma das partes, um quebra-cabeça inconclusivo, onde a resposta é a constante mutabilidade do eu. Para os três, compreendemos que a performance não diz respeito somente ao porte em cima de um palco ou diante da câmera, mas aos códigos socioculturais atendidos por cada pessoa na sua interação com o mundo.

Referências

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. **Experiência estética e performance**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 131-145.

CIDREIRA, Renata Pitombo; PIRES, Beatriz Ferreira. A máscara integral: apagamento do eu? *In*: Enecult, 18., 2022, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: Enecult, 2022. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult/edicao-2022-xviii-enecult/>. Acesso em: 26 Out. 2022.

DICHI, Isaías. Cartografias do corpo no cinema. **Corpografias no cinema e na televisão**. Londrina: Syntagma Editores, 2010. p. 21-31.

GARCIA, William. **Corpo, mídia e representação**: estudos contemporâneos. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da beleza atlética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JUNG, Carl. **O eu e o inconsciente**. 26 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

MARTINS, Luis Henrique de Jesus. **Entre a repulsa e o fascínio**: o corpo trans no cinema brasileiro. Orientadora: Mariana Baltar. 161 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

PINHEIRO, Anna Caroline de Moraes. **A representação de transexuais e travestis no cinema brasileiro**. Orientador: Michael Peixoto. 88 f. Monografia (Graduação em Audiovisual) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SANTOS JÚNIOR, Luiz Guilherme dos. Dimensões do corpo no filme Tatuagem, de Hilton Lacerda. *In*: Intercom, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Intercom, 2015. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1388-1.pdf>. Acesso em: 13 Jul. 2022.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

XAVIER, Ismail. A decupagem clássica. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a aparência. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014. p. 27-40.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. 2 ed. São Paulo: Ubu, 2007.