

O corpo trans*¹ no documentário brasileiro contemporâneo: reflexões sobre política e imagens

Trans body in the
brazilian contemporary documentary:
Issues about politics and images*

Cíntia Guedes Braga

*Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ
cintiaguedes7@gmail.com*



Resumo

Este artigo realiza uma reflexão sobre a potência da imagem de corpos trans* no cinema documentário, realizando para tanto uma análise do filme *Bombadeira* (2007). Partindo da noção de corpo em Michel Foucault e Peter Pal Palbert, realizo um breve apanhado do conjunto de documentários que abordam a temática da identidade trans* para, amparada por Judith Butler e Jaques Rancière, detalhar o que considero ser a tentativa de escrita da história a contrapelo (Walter Benjamin), ou seja, a dimensão política das imagens do filme em questão.

Palavras-chave: Corpo. Imagem. Gênero. Comunicação.

Abstract

In order to make a reflexion about the power in documentary images of bodies of transexual, transvestites and transgender, this article realizes a filmic analyses of *Bombadeira* (2007). The reflexion goes through the concept of body in Michel Foucault and Peter Pál Pelbart, and makes an briefly approach of the scope of filmes that treats the question of trans* identity in the brazilian contemporary cinema. In the end, it tries to realize, with Judith Butler and Jaques Rancière, how this images works in a estetic sense of politics.

Keywords: Body. Image. Gender. Communication.

¹ O uso do asterisco (*) após o emprego da palavra Trans* indica que estou me referindo a transexuais, transgêneros e travestis. A indicação dessa grafia parte do movimento transfeminista e justifica-se como modo de evitar classificações excludentes. Considero que a aplicação se faz necessária neste texto, uma vez que as personagens abordadas fazem parte dessas três, e quem sabe de outras categorias mais.

Corpo escritura, corpo potência

“O meu corpo é como a Cidade do Sols, não tem lugar, mas é de lá que se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos” (FOUCAULT, 2013, p.14). Para Foucault, o corpo é um lugar de possibilidades, capaz de se voltar para dentro de si bem como se expandir para os lugares mais distantes, impossíveis. A possibilidade de infinitas experiências é a potência do corpo. Esse é o *Corpo Utópico* de Foucault, apenas aparentemente distinto de um outro, formulado nas reflexões de Peter Pal Pelbart como o corpo que não aguenta mais, que está em vias de desfazer-se, o corpo civilizado.

Para o Pelbart, o processo civilizatório operou o silenciamento dos ruídos do corpo, dos gritos dos gases e dos lamentos. No trabalho da biopolítica, Michel Foucault trata de como a produção do corpo dócil está sempre relacionada a um cálculo para minimizar o risco, se possível anulá-lo e, ao mesmo tempo, otimizar o corpo em suas forças, discipliná-lo para as instituições e adequá-lo em suas representações sociais. Pelbart aponta que, nas transformações do capitalismo cognitivo para a gestão da vida, a invasão biotecnológica desse corpo não avança apenas sobre seus moldes estéticos e de comportamento. As dores e os prazeres são frequentemente experiências mediadas pelos mecanismos patologizantes, cuja finalidade ou pressuposto culmina quase sempre na solicitação de diminuição do risco.

Nesse sentido, deve-se proteger ao máximo o corpo para viver uma vida sem risco de morte: do capital de seguros e planos de saúde, passando pela segurança do trabalho (corpos equipados), até o trânsito (corpos afivelados), as ruas (corpos moralizados), a família (corpos que carregam o material genético hereditariamente correto) etc. Interessa-me quando, por opção consciente ou por impossibilidade de caber nas normativas, se renuncia a esses modelos de corporeidade e se produz algo distinto da docilidade, uma subjetividade que aparece na renúncia da seguridade como valor inabdicável e debruça-se de maneira arriscada sobre a experiência de vida precária, expondo-se à produção de imagens no cinema.

Tais escritas podem nos dar pistas acerca do que Donna Haraway trata como “humanidade feminista”, aquela que “precisa ter outra forma, outros gestos”; em suma, outras figuras feministas de humanidade que “não podem ser homem ou mulher; tampouco o ser humano como a narrativa histórica apresentou esse universal genérico. As figuras feministas, finalmente, não podem ter nome; não podem ser nativas”. Diz respeito a uma humanidade que resiste à representação e não aparece como uma figuração literal, por isso mesmo é capaz de indicar novas escritas do feminino e “explodir em poderosos

novos tropos, novas figuras de discurso, novas viradas de possibilidade histórica” (HARAWAY, 1993, p. 277).

Em Foucault (2009, p. 246), são os dispositivos de poder que nos dão o conhecimento e a consciência dos nossos corpos ao mesmo tempo que neles “emerge inevitavelmente a reivindicação do seu próprio corpo contra o poder”. Se o poder penetra e se expõe no corpo, sendo sempre capaz de encontrar novos espaços para se exercer, as resistências também mobilizam dispositivos para produzir corpos contrafeitos do poder.

O cinema toma parte tanto nos movimentos de sujeição quanto nas resistências dos corpos, indicando as transformações estratégicas que a noção normativa de feminilidade empreende para que possa funcionar nos registros da normalização e da domesticação do feminino em relação aos desdobramentos do capitalismo desde meados do século XX até a contemporaneidade.

Acompanhamos ao longo das últimas décadas os avanços dos processos de desnudamento do corpo sabendo que ele não é mais o mesmo: foi atravessado pelos fármacos, decomposto e examinado pelas disciplinas do conhecimento e está sempre em vias de se desfazer a cada encontro com a tecnologia. Ele também rearticula seus limites, potencializa o alcance de seus gestos e sentidos, incorporando aparelhos, amplia sua possibilidade de estar presente com as tecnologias da comunicação, transforma-se a partir das plásticas. Essas são apenas algumas das práticas de reescrita do corpo na contemporaneidade.

Dentre os corpos que se apropriam dos dispositivos da imagem para articular espaços de resistência, estão aqueles que incorporam performances de gênero que lhes são impróprias e, ao fazê-lo, investem contra a estrutura binária que organiza os gêneros e exibem o lugar conflituoso da alteridade, oferecendo-se à visibilidade do cinema como quem precisa contar a própria história.

As imagens do corpo trans*

Afinal, para que servem as imagens? Qual é a função política e histórica desse artefato que desde a pré-história aparece como aparato de figuração do homem, modo pelo qual ele representa a si mesmo, os outros, a natureza, as sociedades, as emoções, entre outros eventos? Quais funções a imagem, que outrora foi considerada mágica, ainda pode operar, quando nem mais o estatuto de cópia fiel da realidade ela pode sustentar?

Quando me refiro à imagem, estou tratando especificamente da imagem produzida pelo homem com função artística. Embora tente evitar uma analogia simplista entre “discurso”, operado pela dinâmica das representações, e “imagem”, composta e trabalhada nas operações dos dispositivos fílmicos², sei bem que essas duas dimensões não se separam. As imagens operam sentido na economia dos discursos tal como os discursos impregnam determinadas imagens de afetos diversos, de maneira que, ao chegar à análise das imagens, as duas dimensões são levadas em consideração.

O ponto de partida dessa reflexão se realiza na certeza de que a partilha das imagens de corpos femininos no cinema pode flexionar a própria imagem feminista de humanidade, uma vez que essa imagem existe. Assim, mesmo que nem sempre povoe de maneira explícita a retórica da militância, ela aparece todas as vezes que o conceito de mulher e de feminilidade é colocado em questão. A categoria do feminino é constituída na disputa, parecendo-nos potente observá-la nas rachaduras imperceptíveis do cinema, que está ligado mais ao encontro do que à representação e aos processos de transformação mais do que aos processos de informação.

A história do corpo em trânsito entre os gêneros recebe intensa atenção de discursos médicos e legais, pois, durante muito tempo, essas foram as falas autorizadas a dizer a verdade sobre esses corpos, elencar suas capacidades e deficiências, seus direitos e deveres, bem como os riscos específicos aos quais eles estavam submetidos. Aos poucos, o audiovisual passa a ocupar esse espaço e a produzir imagens desses sujeitos. A imagem cinematográfica que trata do corpo trans* indica o movimento inicial dessa reflexão. No mais, ela consiste em um reencontro com imagens que tanto me chamaram a atenção à época da pesquisa de mestrado, na tentativa de traçar alguns caminhos de reflexão que apenas apontei como possíveis na ocasião.

Os personagens cinematográficos apresentam performances não heterossexuais desde muito tempo. No Brasil, uma compilação dos filmes mais relevantes dos anos 1990 e da primeira década deste século 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.

² 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 essas unidades características do filme em si, o autor atualiza a ideia de dispositivo enquanto engrenagem que envolve o filme, a produção, a difusão, a circulação e a recepção, dando ao conceito a dimensão de construto social determinado também por um contexto histórico-social.

No tocante à produção nacional de longas recentes, não acredito ser possível delimitar um momento, ou um conjunto de filmes, empenhado em problematizar as questões de gênero e sexualidade de maneira a organizar as demandas de uma militância a partir das imagens. A artificialidade desse conjunto mal suportaria uma delimitação temática mais apurada.

Nas últimas décadas, as imagens de corpos trans* começam a aparecer com mais frequência, especialmente nos curtas e nos documentários. No cinema documentário, acredito que a inscrição desses corpos possui uma potência diferenciada. Concordo com César Guimarães, quando afirma que nesse tipo de cinema a “inscrição verdadeira concerne à duração partilhada entre quem filma e quem é filmado, de tal forma que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que deixa seus vestígios nas imagens, nos sons e nas falas” (CAXIETA e GUIMARÃES, 2009, p. 36).

Em reflexões sobre os corpos no cinema de Pedro Costa, Guimarães dá pistas sobre como abordar o corpo trans* no documentário brasileiro, atentando que algo se produz entre o aparato cinema e o corpo do outro, compondo nesse *entre* uma máquina que muito me interessa observar: “se estes corpos, em estados tão extremos, ainda surgem potencializados, isso se deve ao modo com que a filmagem documenta seu encontro com a máquina de filmar” (CAXIETA e GUIMARÃES, 2009, p. 42).

Nesse sentido, as reflexões que se seguem desenham as funções políticas e estéticas dessas imagens que se articulam no contrapelo das histórias contadas pelos grandes cinemas, fascinados pelas imagens de grandes acontecimentos, grandes guerras, pelos grandes nomes da história: reis, rainhas, divas, heróis e mitos de todos os tipos, eventos exaustivamente trabalhados pelos estúdios hollywoodianos. Neste artigo, concentro-me no 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, aparecem sempre de maneira marginal e obscurecida.

Além de uma série de curtas, em que a imagem do corpo trans* aparece em diversas abordagens, e de *Bombadeira* (Luis Carlos de Alencar, 2007), no qual concentro a análise, revisitei documentários que me chamaram a atenção à época da pesquisa de mestrado e que aparecem aqui como pano de fundo das reflexões: *Meu amigo, Claudia* (2009), de Dácio Pinheiro; *Cuba Libre* (2008), de Evaldo Mocarzel, que conta a história da diva cubana Phedra de Córdoba; *Olhe pra mim de novo* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2011), documentário *road-movie* sobre Sílvio Luccio, um transhomem heterossexual cearense; *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011), que conta a história

de três personagens, dentre eles, a travesti, professora universitária, prostituta e militante Evelyn Barbin; e *Questão de Gênero* (2010), de Rodrigo Najar, que acompanha a vida de sete transexuais brasileiros durante um ano.

Aos poucos, o cinema se aproxima desses sujeitos, tentando lhes oferecer algum lugar sensível para suas vozes e imagens. Através da arriscada estratégia de pôr o corpo em jogo, de exibi-lo e oferecê-lo à apreciação pública em situações limites, quando a própria ideia de humanidade fica em vias de desaparecer, suponho que o que os anima diz respeito a algo de outra ordem, quem sabe a uma resistência inumana, a uma sobrevivida monstruosa.

Diante desse conjunto, percebo uma heterogeneidade de abordagens do corpo trans*. É possível afirmar que poucos longas se posicionam de maneira mais radical na afirmação da diferença e na exibição da precariedade a que os corpos em trânsito entre os gêneros estão expostos, caso não estejam bem integrados ao sistema capitalista de produção e consumo. *Bombadeira* me chamou a atenção por evidenciar a precariedade que atravessa a construção de feminilidade das personagens. A injeção de silicone industrial que o filme tematiza, pela gravidade das várias situações que pode acarretar, é prática contraditória inclusive entre as personagens, nesse sentido, não tenho notícias de um outro registro dessa realidade no cinema.

Nesse filme, o risco aparece como lugar de produção de subjetividade de um feminino subalterno, trans*, nordestino e majoritariamente negro, sabendo que todas essas características distanciam as personagens das normativas de gênero e sexualidade. Em *Bombadeira* (Luis Carlos de Alencar, 2007), observo a tentativa de escrever um pouco da história da feminilidade trans*, assim, para encontrar nessas imagens uma potência política, realizo uma breve aproximação ao conceito de “norma visual” (BUTLER, 2010).

Imagem, história 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. Desse modo, o que antes nos parecia intolerável em termos de representação realista da miséria e da morte do homem torna-se parte do nosso acervo de imagens acessadas no cotidiano.

É pensando a dinâmica dessa 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 reflete sobre a 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.

Sendo assim, o trabalho é o de demarcar o lugar de resistência histórica que as imagens de *Bombadeira* agenciam, pois acredito que, ao registrar sujeitos de identidades transitórias, em seus corpos transformados para materializar 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, penso que existem, na imagem que registra a presença e o testemunho do outro no filme, agenciamentos políticos que operam através da partilha de experiências singulares de vida, as quais nos deixam entrever pistas acerca da reescrita da história e de nossa relação com o mundo.

Se aponto que o movimento é filmar um momento de reescrita da história da feminilidade é porque me aproprio da conceituação de história na qual, tanto em Benjamin quanto em Deleuze, a memória é menos uma apropriação fiel do passado:

É verdade que toda obra de arte aqui é um monumento, mas monumento aqui não é o que comemora um passado [...]. O ato do monumento não é memória, mas fabulação, não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança no presente (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 198).

Essa reescrita, por sua vez, não é o acesso à história total, pois concordo com Benjamin quando afirma que a história está sempre aberta e que sua escritura não diz respeito à recuperação fiel dos fatos passados. A narrativa fílmica possibilita que essa história seja contada no melhor estilo bejaminiano, em exercícios de rememoração, 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, nesse caso, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele de fato foi [...]”, mas sim apropriá-lo como reminiscência, tal “como ela relampeja num momento de perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 243). Pelo visto, todo tempo é tempo de perigo para essas personagens.

Dito de outra maneira, quando pensamos em imagens de personagens trans* em filmes documentários, sempre há uma dimensão importante da reflexão que pode ser realizada na união dessa imagem com a ideia de representação. A representação artística das minorias é de incontestável relevância histórica. Contamos, escrevemos, revelamos o fotograma que nos informará sobre o que fomos em um passado distante ou próximo para que ajude a elucidar sobre o que somos ou ainda podemos ser no futuro.

A representação, contudo, carrega um paradoxo: ser indubitavelmente necessária, como demonstram os movimentos identitários de luta por diversidade sexual e de gênero que clamam pelo apagamento dos estereótipos, e ser evidentemente ineficaz, já que na maior parte das vezes as representações não oferecem resultados nos termos em que 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, p. 27)³.

O movimento de fazer uma imagem apenas na tentativa de apagar os estereótipos resulta não somente na invisibilidade daqueles que não são considerados personagens dignos de representar as minorias sexuais. As análises fílmicas que seguem esse direcionamento tiram, 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 sexualidades⁴.

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). Nesses 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, normalizando e naturalizando essas categorias. A ideia de “performatividade de gênero” tem a função de observar o funcionamento de tais normativas e suas operações de desqualificação de toda uma variedade de performances de gênero que embaralham os códigos do feminino e do masculino.

Acredito que não se trata somente de questionar quem merece ser visto ou quem representa melhor uma determinada minoria, pois, nessa pergunta, a busca por uma história mais real ou por um sujeito mais verdadeiro tomaria a centralidade da reflexão. Pretendo observar tais imagens nos seus atravessamentos históricos, nas estruturas de poder que as fundam, uma vez que nas operações de rejeição ou validação da imagem de determinados corpos enquanto verdadeiramente femininos há uma invisibilidade mais grave, aquela que não evidencia as relações de poder que produzem cada estereótipo.

O conceito de representação enquanto possibilidade de “estar no lugar de outrem” enfraquece, na mesma medida em que cresce a descrença na autoridade de qualquer imagem em representar uma minoria. A representação não se dá de um lado oposto ao que seria “real”, pois ela é tomada enquanto processo histórico, socialmente construído e não natural. Uma representação implica 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 e sobre o desejo que ela investe ao escolher uma ou outra imagem para contar cada história.

Nesse caso específico, questiono: como podemos observar as imagens de corpos em trânsito de gênero em *Bombadeira*, tendo em vista menos o referente real do que vemos na tela e mais as potências afetivas das imagens dos corpos trans*? Retomo as reflexões de Pelbart sobre o corpo precário para afirmar que, diante dessa questão,

seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, na sua dor, no encontro com a exterioridade, na sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas. Seria preciso retomar o corpo na sua afectibilidade, no seu poder de ser afetado e de afetar (PELBART, 2007, p. 62).

Interessam-me para a análise que empreendo mais adiante as imagens de corpos no limite de suas representações, aqueles que oferecem a exposição do processo de produção do corpo feminino e sua imagem. Para algumas imagens do longa, comunicar consiste menos na troca de informação sobre como aqueles corpos se constituem. Elas tampouco apostam apenas no reconhecimento de outros femininos possíveis; em algumas imagens, comunicar é uma possibilidade de experiência estética e “o que se chama de percepção não é mais um estado de coisas, mas um estado do corpo enquanto

induzido por outro corpo, e a 'afecção' é a passagem deste estado a outro, como o aumento de potência, sob a ação de outros corpos: nem tudo é passivo, mas tudo é interação, mesmo peso” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 183).

Observar as imagens tendo em vista seus agenciamentos consiste em não perder de vista que as cadeias de relações as enredam em dinâmicas de poder e saber – “estado de coisas” – e, ao mesmo tempo, na possibilidade de nos ligar a elas menos por reconhecimento das semelhanças e mais pelas capacidades que elas possuem de nos afetar – “estado de corpos”. Em diálogo, Deleuze e Parnet afirmam:

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; PARNET, 2004, p. 90, grifo dos autores).

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

No livro *Vidas Iloradas*, 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, retomando a circulação de imagens não somente enquanto possibilidade de representação midiática ou artística, mas também como visibilidade e possibilidade de partilha de experiências.

Essa partilha é de ordem estética, a qual Rancière (2009, p. 17) conceitua como

um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.

Para Rancière, a potência política das imagens e dos versos abordados por Butler, por exemplo, consistiria 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.

Na perspectiva de Butler, a apreensão distancia-se da representação e de seus jogos de identificação por marcos, identidades e nomes; não se apreendem as identidades, mas sim as dinâmicas da marcação, os esquemas de identificação e as construções da nomeação. O que eu desejo observar em *Bombadeira* é como o filme sugere ao espectador um engajamento afetivo, a partir da partilha do corpo trans* em risco, no qual é possível apreender as dinâmicas da heteronormatividade que produzem a precariedade de algumas vidas e a plenitude de outras.

A escolha de uma abordagem que observa como os filmes, nos quais figuram minorias, excluídos e oprimidos, *convocam o espectador* é fundamental porque não se limita a busca da representação mais ou menos legítima ou correta. Essa abordagem permite questionar o “estado de coisas” que faz o espectador (e também o pesquisador) acreditar na maior validade de algumas representações em detrimento de outras e como tais imagens convidam a perceber outros modos de vida.

Nas palavras de Butler (2010, p. 29)⁵, 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?”. Essa autora aproxima a produção e a circulação das imagens das relações de poder, para pensar como elas reescrivem não somente a história, mas também as sensibilidades, em um esquema em que essas duas instâncias não se separam.

Para ela, observar a dinâmica dos marcos, os limiares da imagem, sua circulação e o que ela chama de “norma visual” é tratar do circuito do afeto como uma instância de partilha social, que opera de forma associada à dinâmica da visibilidade, da circulação de imagens e que aparece no modo como contamos nossas histórias e as histórias dos outros para, em última instância, perceber “de que maneira as normas que regem que vidas serão consideradas humanas entram nos marcos mediante os quais se desenvolve o

⁵ 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].

discurso e a representação visual, e como estas delimitam ou orquestram nossa capacidade ética de resposta ao sofrimento” (BUTLER, 2010, p. 114)⁶.

No filme abordado, a imagem do corpo trans* representada 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. A escrita da intimidade das personagens a partir do filme atualiza as questões contemporâneas sobre quem está apto a partilhar a condição de mulher.

Essa 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, 2010, p. 92)⁷.

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 nessa 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.

Gilles Deleuze, inspirado em Foucault, auxilia na definição do que seria essa subjetividade em disputa:

Foucault não impregna a palavra sujeito como pessoa ou forma de identidade, mas os termos “subjetivação”, no sentido de processo, e “Si”, no sentido de relação (relação a si). E do que se trata? Trata-se de uma relação de forças consigo (ao passo que o poder era a relação de forças com outras forças), trata-se de uma dobra da força. [...] Trata-se de inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo o saber que tenta penetrá-lo e o saber que tenta apropriar-se deles. Mas os modos de existência ou possibilidades de vida não deixam de se recriar, e surgem novos (DELEUZE, 1997, p. 121).

⁶ 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].

⁷ 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].

Concordo com Deleuze na sua aproximação ao conceito de subjetividade a partir de Foucault, entendendo-a 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 de processos singulares de subjetivação, ou seja, como espaços de resistência. Não somos tábulas rasas, nem puro instinto reprimido pelas normativas; 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 esse 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 e 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, 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, tal como solicita Jaques Rancière, as quais serão exploradas mais adiante.

Outras histórias de feminilidade

Bombadeira é um filme de 2007, o primeiro longa do diretor baiano radicado no Rio de Janeiro, Luís Carlos de Alencar. Foi patrocinado por leis de incentivo e está integralmente disponível na *internet* desde 2010. O filme conta as histórias de bombação, 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, assim, apenas duas vezes escutamos alguém direcionar a elas alguma questão. 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.

Esse 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 da cidade, nos arredores da Avenida Carlos Gomes e nas ladeiras que ligam a cidade alta à cidade baixa.

São muitas as questões que o filme propõe a partir daí. Para dar início, ressalto a visibilidade da realidade de pessoas que sofrem e morrem devido à regulação estatal do sexo. Ainda que a aplicação de silicone seja uma operação cotidianamente realizada por mulheres biológicas, tendo o Brasil o maior número de cirurgias *per capita*, recorrer à bombaçoão ilegal não denota apenas falta de condições financeiras das personagens, mas também um escape em relação a uma série de operações de controle estatal de determinados corpos. Tal regulação se materializa em uma legislação que decide desde a troca do nome social até a possibilidade de modificação da genitália.

Essa regulação do sexo e do gênero movimenta-se ampla e difusamente no campo social. A mudança de nome, por exemplo, não é questionada quando operada na cerimônia do casamento monogâmico heterossexual, momento em que frequentemente a mulher acrescenta ao seu sobrenome o do homem que a desposa, o que não acontece com frequência no que concerne ao homem. Contudo, nos casos em que tais ações não concordam com a significação conferida à genitália percebida e documentada no momento do nascimento, ou seja, nos casos em que, para as normativas sociais, fundamentadas sob o campo do direito e da medicina, as modificações desejadas contradizem o sistema binário de organização dos gêneros, o Estado intervém com seu poder regulatório para estabelecer quem e como a mudança pode ser realizada.

Ao diretor Luis Carlos de Alencar interessa a história da vida pessoal das personagens, especialmente quando elas narram as motivações, as implicações e descrevem os atos de bombaçoão. A maior parte das entrevistas é realizada nas casas delas mesmas, sendo uma das exceções a entrevista com a personagem Andrezza, que aconteceu em um carro em movimento, ocasião na qual ela conta que passou dez anos indo e voltando de São Paulo. O diretor lhe pergunta o que ela foi fazer em São Paulo, ao que ela responde com certo desdém: “Trabalhar, né, Luis Carlos!”.

A resposta de Andrezza demonstra que o diretor já conhece sua história e está fazendo com que repita para a câmera. Ele, com intimidade, devolve-lhe rápido: “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 algumas delas deixam transparecer durante as entrevistas.

A palavra-testemunho está, na maior parte do tempo, regendo o entendimento da imagem em *Bombadeira*, assim, a cena da bombaçoão, por

exemplo, é anunciada por pelo menos dez minutos em planos de narrações das personagens, em que elas dizem o que acham das bombações, como se relacionam com o risco do procedimento, as motivações que as levam a realizar ou não o procedimento, as transformações de cada uma. Concordam que o procedimento é uma ação que conjura dor e libertação. Todos esses testemunhos aparecem imediatamente antes da cena que mostra, quase sem mostrar, o processo de bombação. Digo quase sem mostrar porque são excluídas do quadro, durante toda a sequência, as imagens dos rostos das duas personagens que estão em cena, as quais sabemos, por dedução óbvia, que são uma travesti ou transgênero que recebe injeções de silicone industrial e uma 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 esta ainda está impregnada de sua presença. Em alguns dos planos que intercalam os planos de bombação, os quais estão presentes também em outros momentos do filme, vemos outra imagem sem rosto. 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*, nessas duas imagens, nas quais o corpo trans* fica desprovido de rosto humano, a voz, enquanto palavra, perde um pouco de sua primazia e a imagem toma conta do documentário, aparecendo um outro tipo de rosto.

Aqui retomo *Vida precária*, quando Butler 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 a compaixão pela sua vida. No entanto, o rosto, como ela mesma afirma, não é a cara, essa estrutura que comporta olhos, boca e nariz, tampouco é uma exclusividade humana. Rosto é aquilo na imagem que grita “não matarás!” (BUTLER, 2010), mas não literalmente. Nesses dois quadros do filme, toda a imagem é composta de rostos.

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

É 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, mostrando os casarões coloridos e seus telhados, as pessoas subindo e descendo as ladeiras, os pretos e as pretas, às vezes sobre porcelanas, azulejos ou em pequenas telas, todas confeccionadas pelos artistas locais, de habilidades técnicas e estéticas ditas duvidosas. À 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.

A janela, tal como um quadro iluminado dentro do quadro do filme, é um cartão postal mal acabado e ainda bonito; é lembrança de viagem e também registro da história. É curioso que esse seja um dos poucos planos abertos do filme, composto quase 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, e sim um outro quadro dentro do enquadramento da câmera, em que 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? O que o quadro iluminado da janela nos diz a seu respeito? Não é o rosto da personagem que nos conta a sua história, mas toda a imagem enquadrada pela câmera e projetada na tela é que se transforma em rosto e grita.

“À compreensão e à significação, tomadas a partir do horizonte, opomos a significância do rosto” (LÉVINAS, 2005, p. 33). A imagem põe em diálogo a presença da voz projetada na sombra e no quadro histórico aberto pela janela que profere o chamado “não matarás”, aproximando a imagem que vemos na tela da ideia de rostidade que Butler formula inspirada em Lévinas.

Em diálogo com a composição da imagem recém-descrita, podemos encontrar os motivos pelos quais o rosto da personagem é suprimido da imagem, chegando a conclusões, um tanto óbvias, de que deve ter havido contingência (solicitação/condição imposta pela personagem ou uma 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 essas 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 dessas pessoas, aquilo que pertence às 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. Assim, a história permanece iluminada em quadro, projetando pela janela uma sombra, a personagem.

As imagens de bombação também não possuem rosto humano. 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, o silicone e o 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 das falas de consolo da bombeadeira – “é normal...” – a qual nem sempre tranquiliza o espectador.

Em Lévinas, a ideia de rostidade, como formulada em *Entre-nós: ensaios para alteridade*, elabora-se nas reflexões do filósofo sobre a interlocução e a significação do outro:

Que a relação com o *ente* seja invocação do rosto e já palavra, a relação com uma profundidade antes que com um horizonte – uma ruptura do horizonte – que meu próximo seja o *ente* por excelência, tudo isso pode parecer azas surpreendente para quem se atem a concepção de um *ente* por si mesmo insignificante, silhueta no horizonte luminoso, que não adquire significação a não ser por essa presença ao horizonte. O rosto significa outramente. Nele, a infinita resistência do ente ao nosso poder se afirma precisamente contra a vontade assassina que ela desafia [...] (LÉVINAS, 2004, p. 32, grifo do autor).

Aqui, toda a sequência é feita rosto, e ele não clama mais alto porque podemos ouvir a voz do outro, uma vez que 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.

Enquanto espectadora, não me tranquilizo com o alento da bombeadeira avisando que “está tudo bem” e que “a dor é aquela mesma”, nem mesmo sabendo pelos outros depoimentos que escuto 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”. Esse é o momento em

que muitos espectadores baixam a cabeça ou saem da sala, o que pude perceber durante as exibições públicas do filme nas quais estive presente, e presumo que é o rosto do outro clamando “não matarás” o que nós (espectadores) evitamos encarar.

A aproximação que Butler faz ao chamado do rosto em Lévinas e as relações de reconhecimento do outro que estão implícitas nesse chamamento são atravessadas pela 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 somente podemos ver entre as ruínas, “que relampejam num momento de perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 243), e por aí encontramos novamente o risco.

As duas imagens até aqui analisadas aparecem por volta dos cinquenta minutos do filme, que a essa altura se encaminha para o final. No mais, o filme concentra-se nos testemunhos das personagens que as imagens ilustram, em que parte deles é composta de memórias de discriminação hospitalar e morte. Algumas personagens morrem antes da finalização do filme, assim, ao longo dele, Silvana narra a morte de Leila e Emanuel testemunha sobre a morte de Michele.

Antes ele já havia falado sobre o seu sonho de casamento, em planos nos quais ele se volta para a câmera e repete o discurso que reitera a instituição familiar patriarcal e monogâmica: Michele, a mulher perfeita, única, cujo corpo perfeito está em um vestido branco, com 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 às 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 possui forma própria nem singularidade linguística, apenas a possibilidade de assumir a condição de chamado, sendo a partilha de uma experiência por meio de uma linguagem reconhecível aliada a uma imagem precária.

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*. No entanto, isso não impede Silvana de assimilar e introduzir no seu dia a dia a etiqueta que ela mesma rasga. Por mais que repita a norma, os marcadores de suas diferenças estampam a imagem de seu corpo na tela, em que seu rosto magro carrega as marcas de um passado sofrido, de rua e de risco.

Quanto ao testemunho de Emanuel, o espectador sabe por que ele chora e acredita na sua dor. Seu testemunho é a tentativa que ele compõe com e para a câmera de mobilizar aquele que o vê. 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 leteiro nos informa que “Emanuel não mora mais na casa de Michele, a família dela é dona da casa [...]”. O testemunho dele não é apenas a reconstrução de sua relação amorosa, nem o relato de sua saudade, mas sim a possibilidade de afetar que se produz diante 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” (RANCIÈRE, 2010, p. 94). Emanuel aproveita o encontro com o aparato cinematográfico e obriga o espectador ao reconhecimento de seu sofrimento, da sua história e, quem sabe, de si mesmo naquele sofrimento.

Não estou afirmando que todos os espectadores necessariamente realizam 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 (RANCIÈRE, 2009, p. 137).

O que obriga o espectador são os testemunhos em linguagem reconhecível, entrecortados 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”.

Como as imagens do corpo trans*, os testemunhos em *Bombadeira* também são chamados, e nesse conjunto eles formam com as imagens do outro, especialmente naquelas que prescindem da face para apresentar todo o quadro como rosto, em que podemos visualizar a potência do registro das histórias íntimas, cotidianas, privadas, quase banais: “uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores” (RANCIÈRE, 2010, p. 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, mas 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 possibilita a visibilidade. Além das associações imediatas entre a criminalidade e a personagem que no filme não podia se expor, o que tais imagens podem nos dizer, por exemplo, é que sua exposição certamente mostra-se uma ameaça contra ela mesma, desse modo, 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 esse filme depois de sua feitura, assisti-lo hoje, mais uma vez, é visitar um passado ainda recente, e essa visita apenas vale a pena tendo em vista transformar o presente e imaginar novas possibilidades de futuro. O que essas 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 foi capaz de evitar que Estamira morresse por falta de socorro médico em 2011, nem

Meninas (2006, Sandra Werneck) impediu 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 são a intensidade de suas imagens, os saberes de suas narrativas e, mais especialmente, a partilha de sensíveis singulares (RANCIÈRE, 2009). Na narração do cotidiano do outro, na aproximação de outros modos de vida, no senso de amizade que daí pode nascer estão as intensidades que tais imagens carregam. Elas 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.

Bombadeira atualiza as demandas do feminismo, convocando-o a desestabilizar suas pautas fixas e a observar a dimensão política do modo de vida trans* periférico. Suas imagens tratam o corpo como lugar de possibilidades de experiências, a imagem do risco nos convoca a enxergar para além do medo e da dor que é exceder às formulações majoritárias do feminino e a ver uma rachadura na história na qual os vencidos que ali habitam estão nos convidando a um gesto de solidariedade por um presente mais diverso e seguro para todos e todas.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOMBADEIRA: a dor da beleza. (Luis Carlos de Alencar, 1997). Integralmente disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ukxnIDyDKE>>. Acesso em: junho/2014
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter, on the discursive limits of "sex"*. New York, Routledge, 1993.
- _____. *Marcos de Guerra: las vidas lloradas*. Tradução de Bernardo Moreno Carillo. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- _____. Vida precária. *Revista Contemporânea: Dossiê Diferenças e (Des) Igualdades*. Vol.1, nº1, 2011, p.13-33.
- CAXIETA, Ruben e GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário provisoriamente. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- DELEUZE, G.; PARNET, Clarie. *Diálogos*. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Cadernos D'Agua, 2004.
- DELEUZE, G. *Conversações*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. Michel. *O Corpo Utópico*. Conferência de rádio, 1966. Tradução de Cepat, 2010.
- _____. *Microfísica do poder*. 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal. 2007.
- HARAWAY, Donna. O humano numa paisagem pós-humanista. Tradução de Marcos Santana. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis: Vol.1, nº2, 1993, p. 277-292.
- LÉVINAS, E. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Tradução de Pergentino S. Pivatto (Coord.). Petrópolis: Vozes, 2005.
- PELBAR, Peter Pal. Biopoder. *Revista Sala Preta*, São Paulo: v. 7, n. 1, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível, estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

