



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
MARINA MARTINS SIMIOLI

**A ARTE POLÍTICA:
CINEMA DE POESIA E O CORPO TRANS,
A PARTIR DA LEITURA DE "SELMA DEPOIS DA CHUVA"**

Palhoça/SC

2021



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
MARINA MARTINS SIMIOLI

**A ARTE POLÍTICA:
CINEMA DE POESIA E O CORPO TRANS,
A PARTIR DA LEITURA DE "SELMA DEPOIS DA CHUVA"**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Ciências da Linguagem.

Prof. Dra. Nádia Régia Maffi Neckel (Orientadora)

Palhoça/SC

2021

MARINA MARTINS SIMIOLI

**A ARTE POLÍTICA:
CINEMA DE POESIA E O CORPO TRANS,
A PARTIR DA LEITURA DE "SELMA DEPOIS DA CHUVA"**

Esta monografia foi julgada adequada à obtenção do título de Especialista em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Especialização em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 29 de Junho de 2021.

Prof. Dra. Nádia Régia Maffi Neckel (Orientadora)

Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Me. André Borba Arieta (Avaliador)

Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Dra. Solange Maria Leda Gallo (Avaliadora)

Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico esse trabalho a todes *outras*.

Espero ter contribuído.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a uma amiga minha, Jéssica, que foi a primeira pessoa a me fazer enxergar o Cinema como algo possível. Agradeço ao meu noivo, Lucas, que no momento decisivo, me ajudou a traçar um plano e iniciar essa jornada. Agradeço também a todos que me mantiveram ambiciosa no meu sonho profissional e artístico, aos colegas de curso e aos amigos de longa data, espero com essa finalização poder retorná-los. E assim, agradeço a mim mesma também, por ter mantido essa chama acesa durante esses anos, em conseguir me manter no meu plano e persistir nele.

Agradeço também à minha orientadora, Nádia, que por todas as terças-feiras de um semestre esteve comigo, me ajudando a enxergar os caminhos corretos, me apresentando pensadores diferentes e tantas mulheres incríveis, e ainda abrindo espaço para conversas posteriores sobre todas as minhas incertezas. Obrigada por confiar na minha capacidade, e me fazer potencializá-la.

Agradeço aos meus amigos e terapeutas, Cris e Elton, por serem os maiores ouvintes da minha monografia e vida, com quem eu pude conversar de forma despreocupada sobre todos os objetivos e técnicas que pretendia alcançar com essa pesquisa.

Agradeço imensamente a Loli Menezes por me permitir usar seu filme como objeto de estudo. E também a Selma Light, protagonista da obra, que me emocionou e me educou, mesmo sem saber.

Agradeço em especial a três professores que me acompanharam na formação e me ajudaram em tantas escolhas, Marilha, Mara e Demétrio, de formas diferentes e - talvez - complementares, me auxiliaram a desenvolver a profissional que quero ser hoje!

“As imagens, assim, são propriamente as coisas do mundo. Uma consequência se deve tirar logicamente: o cinema não é o nome de uma arte. É o nome do mundo.” (RANCIÈRE, 2000, p. 5).

RESUMO

Esse trabalho monográfico de finalização do Curso de Cinema e Audiovisual, trata sobre o vínculo do fazer artístico com a sociedade. A pesquisa buscou compreender a capacidade de interferência que a arte tem nos regramentos sociais. Tomou-se como objeto de análise uma produção catarinense: o curta-metragem "*Selma Depois da Chuva*" (2019), direção de Loli Menezes. Este filme possui reconhecida força política ao tematizar em forma de denúncia o apagamento do corpo de uma mulher transgênero nas telas de cinema. Para a pesquisa abordou-se relações que envolvem a obra: momento sócio-histórico, equipe de produção, narrativa, estética, e poética. Estabeleceu-se uma escuta teórica sobre os conceitos cinematográficos que conversam com a obra, como o manifesto do "Cinema de Poesia" de Pasolini. E também leituras de diferentes pensadores sobre questões tanto de produção artística, como sobre identidades de gênero, que auxiliaram para a compreensão dos efeitos de sentidos produzidos por uma obra artística sobre os seus espectadores (individuais e coletivos).

Palavras-chave: Arte-Política; Cinema; Transgênero; Mulher; Cinema de Poesia.

ABSTRACT

This monograph work of Cinema and Audio-visual course completion is about the bond between artwork and the society. The research sought to understand the interference power that art has on social rules. For this was chosen as an analytics object by a Brazilian production: the short film "*Selma Depois da Chuva*" (2019), directed by Loli Menezes. This movie has a recognized political power in thematize in the form of denunciation, the annulment of the body of a transgender woman on movie screens. For this research approached all the affiliations that involved the work: social-history moment, production team, narrative, aesthetics, and poetics. A theoretical listening was established about the cinematographic concepts that connect with the movie, as the "Poetry Cinema" of Pasolini. Also varied readings about the art productions issues and gender identities, that supported the understanding about the meaning effects produced by an artistic work in your spectators (individual and collective).

Keywords: Politic Art; Cinema; Transgender; Women; Poetry Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Virgem Maria de Órion Lalli	p. 14
Imagem 2 - Virgem Maria de Órion Lalli - Detalhe	p. 14
Sequência 1 - Frame "Selma Depois da Chuva" - Chegada Ônibus	p. 58
Sequência 2 - Frame "Selma Depois da Chuva" - Café	p. 59
Sequência 3 - Frame "Selma Depois da Chuva" - Espelho	p. 60
Sequência 4 - Frame "Selma Depois da Chuva" - Primeiro Plano	p. 61
Sequência 5 - Frame "Selma Depois da Chuva" - Chuva	p. 63
Sequência 6 - Frame "Selma Depois da Chuva" - Laços	p. 64

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	10
1.1 INTRODUÇÃO	13
2 SELMA ANTES DA CHUVA: UMA QUESTÃO CULTURAL	19
2.1 A NÃO-REPRESENTATIVIDADE: O CORPO TRANSGÊNERO NO AUDIOVISUAL	27
3 TRANS-POÉTICO	34
3.1 HISTORICIDADE DO CINEMA DE POESIA	39
4 SELMA TAMBÉM É POESIA?	50
4.1 POLÍTICAS DE SILENCIAMENTO	51
4.2 "SELMA DEPOIS DA CHUVA": UMA ANÁLISE	57
4.3 A POESIA NA CHUVA	65
5 CONCLUSÃO	72
6 REFERÊNCIAS	75
BIBLIOGRAFIA	75
FILMOGRAFIA	78

1 APRESENTAÇÃO

Quando entrei na faculdade de Cinema tinha uma motivação muito grande de criar filmes com profundos significados, e na primeira oportunidade que tive, isso foi o que tentei fazer. No primeiro semestre tivemos uma matéria denominada “Fazendo Filmes” onde, em grupo, tínhamos que produzir um curta-metragem. A avaliação consistia na realização de um curta-metragem em grupo, onde cada um tinha uma função, e o roteiro era proposto como comum. Porém eu trouxe a ideia, que acabou sendo encabeçada pela equipe, e em certos pontos revisada. A história que propus tratava de uma personagem trans, uma mulher, e a colocava em um bar tendo uma discussão acalorada com um homem cis.

Toda essa ideia surgiu após assistir o sétimo episódio da série "*Horace and Pete*"¹ (2016) no qual o protagonista se relaciona com uma mulher, que na manhã seguinte em meio a ovos mexidos e suco de laranja pontua uma dúvida que paira sobre o final do episódio: eles conversam sobre quão boa havia sido a transa que tiveram na noite anterior, e no meio desse papo bastante erótico, a mulher provoca dizendo que sua vagina havia sido escolhida por ela, para estar aonde seu pênis um dia havia estado. E assim a conversa se desenrola, com momentos bastante constrangedores e questionadores, mas nunca realmente sendo revelado se ela estava apenas de provocação a pontuar uma possibilidade, ou se a personagem realmente era uma mulher trans. A atriz (Karen Pittman) que interpreta a personagem questionadora não é uma mulher trans, mas isso não torna menor a sua atuação, uma vez que a preocupação narrativa está muito mais para a argumentação sobre o limite do preconceito/aceitação sobre o que é diferente a si. Todo o diálogo entre os dois personagens gira em torno da quebra do preconceito em seu cerne, onde toda a beleza e coragem que dizem enxergar em uma pessoa transgênero que luta diariamente pela sua aceitação, é posta em cheque no momento em que se relacionar com uma pessoa trans soa como uma relação homossexual, ou ainda em pontuar um dever que este teria em alertar o parceiro

¹ Episódio 7 da série "*Horace and Pete*".

previamente sobre sua transição. Até onde vai a aceitação e/ou quebra do preconceito? A pergunta se remolda a partir do momento em que a situação nos atinge de alguma forma.

Esse episódio me tocou bastante, tanto por ser uma discussão diferente sobre o tema em questão, como por trazer para a luz das câmeras essa possibilidade. Com isso em mente quis fazer o roteiro do meu primeiro filme com a motivação de mostrar ao espectador uma realidade diferente da padrão, e de educá-lo, ao mesmo tempo, quanto ao respeito que se deve ter com todos os seres humanos, e sobre a não diferenciação de nenhum destes. Fizemos o filme, mas o tiro saiu pela culatra. Pequei profundamente em colocar palavras de uma mulher cis hétero, na boca da minha protagonista, na boca da personagem e da atriz, uma mulher trans. A obra acabou sendo extremamente institucional e educativa, de uma forma forçada e plástica: o diálogo era superficial, a personagem não estava confortável, além de todos os outros erros técnicos de principiantes no ramo audiovisual.

Hoje, revisitando o mesmo episódio de "*Horace and Pete*" o diálogo entre o casal, me toca de forma diferente. O espectador que a personagem estava dando uma lição, também era eu, o que não percebi num primeiro momento. Na minha inocência eu achei que entendia aquela vivência e queria que ela fosse aceita pelo mundo. Mas, primeiramente, eu mesma nunca estive em uma relação direta com uma pessoa trans, e segundo, que nas minhas pontuações estava colocando o meu *não preconceito* no mais alto nível, me colocando no lugar daquela pessoa, mas eu mesma estava totalmente errada: de certa forma, eu também era aquele homem que se incomoda com uma mulher trans não o alertar sobre o seu passado. A quebra aqui está diretamente em questionar até que ponto você diz que aceita e empodera. Realmente está nessa situação de fala, ou apenas é condescendente?

Por todos os outros semestres que se seguiram, uns com maior intensidade, a produção de "*Lilás*²" me perseguiu sendo lembrada por professores e colegas, e cada vez que repensava sobre ele me parecia cada vez mais claro o meu erro, por fim foi um dos maiores ensinamentos que tive na minha graduação. O que faltava, e sempre faltou, era a voz da mulher trans na obra, era a minha posição de ouvi-la

² Filme curta-metragem de produção autoral referenciado no texto. In: <https://www.youtube.com/watch?v=0gyAL8vKjuw>. Acessado em: 15 de Março de 2021.

primeiramente para depois transformar suas falas e sentimentos em ficção, o que me faltava era a vivência que eu nunca poderia ter.

Alguns anos depois, também dentro da faculdade, tive a oportunidade de assistir a um outro curta-metragem, que também trazia como protagonista uma mulher trans, uma obra muito mais madura e sensível. Essa obra foi "*Selma Depois da Chuva*" (2019), uma obra catarinense contemporânea, que coloca a personagem dentro da narrativa como ela mesma, como o singular que não mais se diferencia, como o comum. E toda a sutileza e potência com que essa história é constituída e contada me fascinou: aí estava muito do que eu, inocente, achei que havia feito. "Selma" me contagiou de uma forma que eu apenas fui compreender ainda um ano depois, adentrou em mim como uma obra de modelo pessoal, tocante, sincera, comum, e poética. Um ano depois é hoje, onde eu proponho ler "Selma" com a força que ele tem, com a força que ele me cativou.

Reverendo "*Lilás*", o curta-metragem que produzi no primeiro ano da faculdade, consigo ver algumas aproximações com "Selma". Ambos os filmes trazem a tona uma perspectiva sobre a mulher transgênero, no primeiro muito mais preocupado em questionar o preconceito, no segundo com muita mais naturalidade; e a diferença aqui se faz gritante, pois a plasticidade do primeiro está diretamente ligada com a não-participação da atriz na construção do roteiro, e o segundo ao se propor comum ele já deixa implícito toda a questão da superação de um preconceito. Vale destacar também que ambas as atrizes protagonistas são mulheres trans na vida real, e novamente é perceptível em cada uma das atuações a participação destas em suas personagens. Outro ponto de sincronia entre as obras está no momento da música, presente nos dois como um momento de libertação/redenção: em "*Lilás*", quando toca "*Perversa*"³, a protagonista faz uma dança discreta de tradução do seu sentimento, se colocando superior a qualquer palavra de ódio proferida pelo coadjuvante; já em "Selma" é pela voz de Vanussa que a personagem se desmonta, se entrega para a tristeza que tem contida nela, controlada incessantemente para não transbordar, aqui ela vaza. Mesmo que a música seja uma potência tão forte em cada um dos filmes, e que tenha esse papel de extravasão de sentimentos contidos, em um ela tem um papel feliz, no outro é um desabafo. Essa relação também fica interdita pela forma como a trilha invade a

³ Música "*Perversa*" da banda MOKSA.

cena, em "*Lilás*" diegética e presente, aumentada pela protagonista para que a sua expressão seja enviada para o homem sentado no bar, uma performance aberta e pública, gritante; enquanto que em "*Selma*" é meta diegética, a melodia ressoa dentro da cabeça da personagem, é um grito contido, um momento intimista e pessoal.

"*Lilás*" ainda têm para mim uma representação muito grande, nele eu tentei expor muitas coisas que me eram importantes: a trilha sonora de um grupo de amigos com uma música que eu amo, e advém do poema de outra amiga; falas do coadjuvante inspiradas em falas reais que eu ouvi na mesa da cozinha de minha casa em um jantar com um amigo do meu pai, eu me descontroliei e o xinguei, depois fui advertida pelo meu próprio pai; me dediquei para acertar a câmera e carregá-la com maestria; cheguei a ir vomitar no banheiro de nervoso... E por fim hoje percebo o quanto ali já existia de mim, quanto ali estava representada as minhas próprias frustrações e gritos, o quanto o cinema já se construía como a minha expressão de libertação, o quanto eu ansiava para poder tocar os espectadores e transformá-los. "*Lilás*" não é uma obra que eu tenha orgulho em referenciar, mas é o primeiro passo no caminho de uma cineasta, é o grande ensinamento que tive dentro da construção da artista que quero ser, e é o que inconscientemente definiu a minha escolha de monografia.

A noção sobre a relação da imagem audiovisual que eu tinha no começo da minha graduação, hoje é outra, tendo passado por diferentes aprendizados e questionamentos. Entendo que muito está dentro da imagem, daquela que a cineasta quer passar, para a qual a atriz apresenta, e por último, para a que o espectador vê. E é nesse antro tridimensional que esta monografia se sustenta.

1.1 INTRODUÇÃO

O espaço da arte na sociedade contemporânea muitas vezes é desqualificado, seja pela sua falta de veracidade estética para com a realidade - como o questionamento da qualidade das artes plásticas abstratas ou no reposicionamento de um mictório (obra dadaísta de Duchamp) ser realmente arte

-, ou então, pela sua intensa denúncia dos arcaísmos estruturais da sociedade. Foquemos na segunda desqualificação, em 2020 no Brasil, para usar um exemplo recente, houve a censura da obra de Órion Lalli, na exibição da série “Todxs xs santxs – renomeado – #eunãosoudespesa”, na mostra “LAVRA 2020”, realizada no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. A exposição do artista contava com trabalhos de releituras de algumas imagens religiosas, apresentadas de forma artística-pessoal como personagens híbridos. A grande polêmica se deu especialmente em uma obra que expunha uma Virgem Maria com um dos seios exposto e um pênis em evidência. Após a visita de deputados do PSL à exposição, estes fizeram a denúncia do artista na Delegacia de Crimes Raciais e Delitos de Intolerância, e iniciou-se o processo de censura do mesmo.

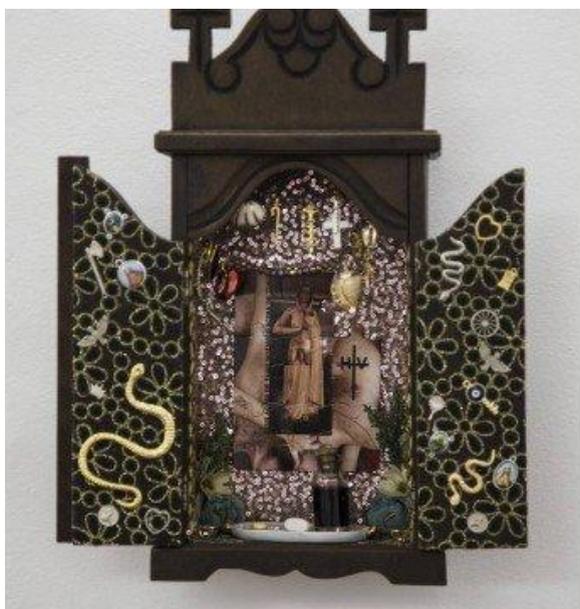


imagem 1⁴

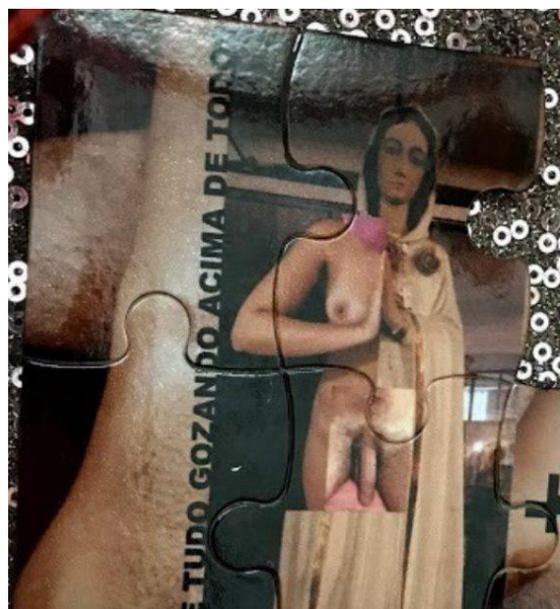


imagem 2⁵

Lalli, o artista, que também é militante LGBTQIA+, declarou em suas redes sociais: "É a minha santa. É o meu oratório. É o meu corpo HIV+ sendo ofertado pra essa minha imagem. As pessoas lêem isso como quiserem" (LIMA, 2020, online). Na sequência, ele faz outra postagem pedindo pela retirada de suas obras da exibição em simpatia com os demais artistas que estavam compondo a

⁴ Imagem retirada do site Arte Que Acontece. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/censura-de-exposicao-no-rio-mobiliza-artistas/>> Acessado em: 31 de Maio de 2021.

⁵ Imagem retirada do site Carta Capital. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/deputados-tentam-censurar-obra-que-retrata-virgem-maria-trans/>> Acessado em: 31 de Maio de 2021.

mostra, ainda pontuando sobre o artigo 5º da Constituição brasileira que fundamenta a liberdade de expressão. Em uma sociedade que se diz laica e livre, a censura de uma obra de arte que reorganiza símbolos extremamente potentes (Virgem Maria, pênis, seio, religião, cristianismo) em uma leitura particular do artista compondo um corpo híbrido, é nada além do que o silenciamento de um corpo/artista/indivíduo deslocado do padrão. Mas a quem ela incomoda?

A obra em questão atinge porque questiona, porque se coloca em um espaço público para representar aquele que não é representado, porque apresenta uma Virgem Maria que não é a mãe-santa casta, feminina e recatada, que estamos acostumados. A imagem de Lalli é a exposição do corpo omitido, é o ato de colocar à mostra o que é sempre coberto. Ao parar para analisar a obra, são diversas as quebras que encontramos: a decoração distinta repleta de lantejoulas e brilhos, que reposiciona o símbolo em um outro contexto; a imagem da santa disposta sobre um quebra-cabeça, imagetificando a construção da mesma a partir de diferentes peças, uma constituição por diferentes olhos; a colagem de vê-la meio vestida/meio nua, as partes escondidas e as partes expostas de todos os corpos; a junção dos sexos no mesmo corpo, como a existência de múltiplas significações sobre o mesmo indivíduo. A denúncia da obra é clara, está na busca de encontrar uma representatividade dentro da religiosidade, em ressignificar um corpo e torná-lo existente: como um micro espaço que grita para que a sociedade reconheça esse corpo distinto, o corpo exposto na obra e o corpo do artista que a produz. E que, por fim, quebra com o pensamento hegemônico e o reposiciona fora dos seus muros.

São diversos os exemplos passíveis de contextualização sobre essa mesma pontuação, por inúmeras vezes a arte se colocou como contraponto da sociedade expondo seus problemas. Em grande parte, essas denúncias tendem a ser censuradas devido à forte crítica que apresentam, por questionarem os regimentos naturalizados que todos estamos condicionados a seguir. A censura que a obra de Lalli sofre é embasada em princípios de ética e respeito, mas o limite que essas mesmas palavras atingem está no corpo-artista que não é digno de receber os mesmos adjetivos: um indivíduo soropositivo que clama por políticas públicas que o protejam, por representatividade dentro das obras artísticas, por igualdade do seu corpo com todos os outros. Fica então exposta a capacidade que a arte tem de reconhecer um papel represado, absorvê-lo, e colocá-lo em destaque.

Isso significa que arte e política não são duas realidades permanentes e separadas a respeito das quais se deveria perguntar se *devem* ser colocadas em relação. São duas formas de partilha do sensível suspensas, ambas, em um regime específico de identificação. Nem sempre há política, mesmo que sempre haja formas de poder. Do mesmo modo, nem sempre há política, mesmo que sempre haja poesia, pintura, escultura, música, teatro ou dança. (RANCIÈRE, 2010, p. 22)

Jacques Rancière muito bem pontua, em seu texto "A Estética como Política" sobre a inter-relação entre arte e política. As relações de poder estão sempre postas, mesmo antes da concepção artística, assim como a poesia está sempre imbuída no fazer, mesmo que este não se considere político. É uma relação de compartilhamento e de coexistência, o que o filósofo chama de "partilha do sensível" é a realidade comum a todos os indivíduos. Quando uma santa é deslocada de seu ambiente religioso para ser parte compositora de uma obra artística ela já está sendo ressignificada, e pelo simples ato de transferência do objeto para um outro espaço, ela já está imbuída de poesia e de política; ambas pela ampliação do seu significado, com signos específicos e compartilhados.

A exposição que a arte-política faz incomoda o *status quo* em que toda a nossa sociedade está embasada, e incomoda todos os indivíduos bem encaixotados que estão submetidos aos seus regimentos e que assim são valorizados. Quando posta como denúncia, a arte está dando voz às minorias marginalizadas, aqueles que estão colocados fora dos padrões naturalizados. Fazendo alusão aos apontamentos de Didi-Huberman, a arte nos mostra o que nos olha de volta: quando apreciamos uma obra de arte, seja ela de qual suporte for, ela também está nos olhando, e assim nos provocando a enxergá-la; mas ver, muitas vezes é dolorido, porque quebra com a costumeira forma de olhar e nos obriga a "vestir óculos", a adequarmos o nosso olhar para que realmente possamos ver. Aqueles que se recusam a experienciar são os mesmos que censuram as obras "polêmicas", pois elas apresentam uma realidade que não os interessa, então eles as subvertem. A primeira forma que o filósofo francês apresenta como subversão do olhar, é a negação da imagem: logo, este "terá feito tudo para recusar a *aura* do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente." (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 39). O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa. A recusa a enxergar é inviável quando colocado em um ser pensante, em um ser humano, pois as mesmas condições

sofridas pelo objeto (temporalidade, memória, etc), são condições humanas e, de certa forma, lógica, portanto sendo de um esforço tremendo e utópico a não associação de diferentes signos (mulher, empoderamento, trans-mulher, corpo soropositivo, representatividade LGBTQIA+, denúncia, etc) de um dado símbolo (estátua de Virgem Maria, na obra de Lalli).

O objeto desta pesquisa é exatamente este, analisar a potência que a arte tem de impactar a sociedade, a força que explode dentro do artista reprimido, o poético-artístico que provoca fissuras no social, a arte que olha de volta para o seu espectador e grita por representatividade. Explorar a capacidade de denúncia que o fazer artístico carrega em sua ação, de observar os problemas estruturais presentes no contexto sócio-cultural e expô-los através de expressões da arte. O escopo escolhido para a análise é o Cinema, grandiosa força artística que ao se sobrepor a todas as outras seis belas artes (arquitetura, escultura, pintura, música, literatura, e dança) como a mais grandiosa e adepta de apreciadores, torna o seu alcance exponencialmente maior e, portanto, com extrema competência política. Comparativamente, o alcance que as obras audiovisuais têm de público é muito maior que a de qualquer outra arte.

Quando surge a imagem em movimento, o Cinema logo apresenta uma forte capacidade de espetáculo de escape da realidade, de distração do dia-a-dia, que posteriormente se encaminha para a televisão, e atualmente às séries de streamings. Dentro desse fazer, duas grandes tendências são diferenciadas: os filmes comerciais, clássicos blockbusters, hollywoodianos, típicos da "Sessão da Tarde", de *prosa*, que condizem com a evasão da rotina; e os filmes artísticos, o cinema por trás do cinema, os filmes que fazem pensar, de *poesia*, que ao contrário mergulham na realidade e a debatem. Ambos capazes de transmitir mensagens maiores do que suas próprias narrativas, possíveis de denunciar e transformar o pensamento dos seus espectadores, e o curso dos acontecimentos sócio-políticos - um famoso exemplo está nos filmes-propagandas financiados pela ditadura nazista, que encontrou no cinema um forte aliado para disseminar os seus ideias por toda a Alemanha. A potência que o Cinema tem como arte política é gigantesca, mas como diferenciado anteriormente, grande parte dessa preocupação de fazê-lo como uma obra de pulsão crítica e desafiadora, encontra-se relacionado às obras poéticas.

Como cerne dessa pesquisa, tomamos então o curta-metragem "*Selma Depois da Chuva*", que conta a narrativa de uma mulher transgênero que retorna a casa de sua mãe. Uma pacata obra catarinense de 12 minutos que posiciona um corpo despadronizado dentro de uma estrutura rotineira a tantos indivíduos, que trata de representar o corpo *outro* que a sociedade repele, como igual. A obra desloca o sistema heterocentrado e o ressignifica, parafraseando a filósofa Judith Butler, "faz viger a heterogeneidade das pulsões mediante a proliferação e destruição da significação unívoca." (BUTLER, 2003, p. 124). "Selma" se apresenta como uma obra audiovisual que salta aos olhos como exemplificação para a análise, por reformular uma situação ordinária ao incorporar em sua narrativa um corpo marginalizado, e assim denunciar e destruir a naturalização única da representação heteronormativa dentro da indústria cinematográfica; e ainda usar desse artifício como espelho para o espectro maior: a sociedade.

2 SELMA ANTES DA CHUVA: UMA QUESTÃO CULTURAL

Na atualidade o debate sobre a identidade de gênero, sobre como uma pessoa se reconhece e se porta no mundo frente a sua sexualidade, é bastante intenso. Com toda a liberdade aparente que a internet e a globalização carregam, torna-se mais fácil para as pessoas se exporem por quem elas realmente são. E por mais belo e inspirador que essa afirmação pareça ser, continuamos presos em armadilhas sócio-culturais que nos provam a superficialidade com que essa liberdade é articulada. Muitos conceitos e regimentos estabelecidos em séculos passados se mantêm ativos no inconsciente coletivo da população como leis naturalizadas. Ainda se discute sobre o dever que a mulher tem sobre o feto que carrega resultante de um abuso sexual, ainda se discute se o homossexualismo não seria uma doença psicológica passível de tratamento. Quando se observa a história com um olhar atento, é notável a sua circularidade, e muitas vezes a manutenção de ideias forçosamente estabelecidas, que na atualidade passam por regras "naturais". Um claro exemplo para se compreender a força que certos conceitos foram incutidos na sociedade está na forte influência dos ideais da grande Igreja, que ainda habitam no inconsciente comum, onde situações que fogem do padrão estabelecido criam incompreensões e preconceitos, quando não repulsas.

Em plena Idade Média, a Igreja detinha muito poder sobre as pessoas, estipulando as maneiras certas de viver, e até mesmo classificando qual posição sexual era permitida. Nessa época a Igreja se viu forçada a criar certas regras devido a um inimigo que questionava a sua veracidade e ganância: os hereges - os não praticantes do catolicismo. Os hereges, um grupo muito grande que vinha criando forças, questionava diversos regimentos que a Igreja e a aristocracia impunham aos trabalhadores, como, impostos e indulgências, privação de terras, subordinação compulsória, etc. Para combatê-los, a ideia da Igreja foi simples, criação e disseminação de propagandas negativas que inventavam ações e costumes falsos para esses grupos: os acusavam de sodomia, *bacium sub cauda* (beijo sob o rabo), culto a animais, rituais de orgia, voos noturnos, sacrifícios de crianças, entre outros. Todas ações que iam em oposição com as instruções da

Igreja ou que incitavam mitologias populares assustadoras, e conseqüentemente, em um momento histórico onde a crença da dualidade entre céu e inferno era muito forte, e que os cidadãos temiam amarguradamente a eternidade em um rio de lava, alcançava-se a manipulação das massas.

Com o terceiro Concílio de Latrão (1179) "a Igreja intensificou seus ataques contra a "sodomia", dirigindo-os, simultaneamente, aos homossexuais e ao sexo não procriador, e pela primeira vez condenou a homossexualidade, "a incontinência que vai contra a natureza". (FEDERICI, 2017, p. 82). A homossexualidade passou a ser condenada no momento em que a Igreja se viu forçada a oprimi-la mediante a diferenciação entre o estes e aqueles, entre Igreja e hereges, entre o certo e o errado; as regras que eram impostas sobre o desejo sexual ser impuro, e o ato se fazer necessário apenas para a reprodução da espécie, iam diretamente contra a relação entre duas pessoas do mesmo sexo. Diversos séculos separam a atualidade do apontamento que Silvia Federici faz, mas o quão irônico é ainda enxergar os reflexos destes mesmos nos dias atuais. Quantos discursos não são fortemente esbravejados sobre a não naturalidade de um relacionamento homossexual mediante a incapacidade de reprodução? Aqui está exposta uma forte lei que foi implantada na sociedade e que perdura, restringindo-se apenas a uma leitura, a biológica.

Quando saímos do campo do pensamento para atingirmos o campo da realidade, o pré conceito e a discriminação sobre diferentes gêneros se mantém muito ativa. Decorrendo dessa mesma linha de raciocínio, atenta a sexualidade e suas tantas identificações e façanhas, se faz urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação das identidades de gênero, para a construção de novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos apagados pela hegemonia social. Impedir que um homem possa sentir atração física e sexual por outro homem, ou que um menino possa dizer que não se sente presente em seu corpo e se reconhece como menina, limita todas as relações/opções de gênero a simples dualidade do sexo. A sociedade continua estagnada em um entendimento arcaico de condicionamento entre sexo e gênero: a fêmea (sexo biológico) tem que ser uma mulher feminina (gênero); e conseqüentemente macho, masculino só podem fazer jus a um homem.

Novamente, o inconsciente coletivo se mostra correlacionado com as mesmas condições impostas pela Igreja da Idade Média e preservadas até os dias

atuais, o que acarreta muitas vezes a uma não-lógica em entender um indivíduo que quebre com as condições impostas. Nessa condição encontra-se um grande impasse, pois gênero é entendido como uma condição do sexo, mediante uma cultura determinista que situa a pessoa (mulher/homem) já em uma posição específica, não existindo assim o livre-arbítrio. Até mesmo Freud, que tanto é referenciado em conversas sobre sexualidade, acreditava que no início da vida todos teriam uma predisposição bissexual: feminino e masculino existiriam mutuamente, independentemente do órgão genital, e posteriormente um dos gêneros se sobreporia ao outro. Mesmo existindo dentro de um indivíduo ambas as sexualidades, o condicionamento cultural que já é imposto em a fêmea ser envolvida por uma manta rosa na sala da maternidade, não a permite qualquer escolha, sobressaindo o "gênero" desta antes mesmo de sua primeira palavra falada. O que seria a identidade de gênero se está fosse desnaturalizada para além da sua relação com o sexo biológico do indivíduo?

Diversas são as teorias feministas que, motivadas pelo reconhecimento de diversos corpos femininos, debatem sobre a necessidade da quebra dessa naturalização condicional, e concomitantemente acabam indo de encontro com toda a pluralidade de corpos diversos descolados do padrão. A segunda onda do feminismo americano (entre os anos 1950 e 1990), elaborou "a noção de "gênero" enquanto construção social, fabricação histórica e cultural, que não estaria determinada por uma verdade ou um substrato, nem natural, nem ontológico. (PRECIADO, 2014, p. 91). Nessa, uma das teorias mais aclamadas é a de Judith Butler em seu livro "Problemas de Gênero". Já de início a filósofa pontua sobre uma condicionalidade que diferencia sexo de gênero: o primeiro sendo diretamente referente a termos biológicos, e portanto intratável; enquanto o segundo como uma construção cultural, passível de escolha. Trazendo ainda uma classificação para o tipo de gênero que caminhará segundo a causalidade do seu sexo:

Gêneros "inteligíveis" são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios são concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constatemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a "expressão" ou "efeito" de

ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. (BUTLER, 2003, p. 38).

O que Butler pontua como gênero "inteligível" seria justamente aquele que segue o padrão cultural naturalizado: fêmea, mulher, hetero, cis; mediante um entendimento complementar, coexistente, e almejado como universal. Porém, entendendo gênero como uma condição pessoal de cada indivíduo, sua quantificação parece ínfima se resumida a binariedade do sexo. Para a filósofa, a identidade de gênero pode ter seu status entendido através da relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. A pluralidade entre essas diferentes classificações se potencializa em casos como o da personagem Angel na série "*Pose*" (2018-2021), um exemplo, uma mulher trans que tem um relacionamento romântico com um homem cis, ela descrita como: sexo - nascida homem/macho, mas atualmente mulher/trans; gênero - feminino; prática sexual e desejo - heterossexual. Quando se torna possível a dissociação de gênero e sexo, a classificação se torna múltipla, permitindo diferentes combinações e todas mutuamente válidas: permitindo que *mulher* e *feminino* possam ser adjetivos de um corpo fêmea ou macho.

Ainda em "Problemas de Gênero", Butler traz uma reflexão sobre outra pensadora feminista, Simone de Beauvoir, que diz que "a gente não nasce mulher, torna-se mulher", e a autora acrescenta "sempre sob uma compulsão cultural a fazê-lo", ou seja, pode até ser que a mulher escolha ser mulher e caber em todos os padrões impostos culturalmente, mas essa não é uma escolha real e sim uma compulsão da sociedade em se enquadrar no que é entendido como mulher - novamente aqui sob o entendimento do gênero "inteligível". Retomando, outra vez, o determinismo de um inconsciente coletivo que vem sendo naturalizado pelos regramentos impostos pela Igreja. O gênero quando não inteligível vai contra todos os entendimentos básicos que a sociedade vivencia, indo contra relações biológicas de reprodução, e portanto sendo discriminado e taxado como não natural.

Essa mesma frase de Beauvoir abre o prefácio do livro "Manifesto Contrassexual" de Beatriz Preciado⁶, a filósofa apresenta uma outra forma de olhar para a mesma condição impositiva na relação entre sexo e gênero. Preciado

⁶ No momento de assinatura do livro ainda se identificando como Beatriz Preciado, mas hoje reconhecido como um homem transgênero, Paul Preciado, um filósofo espanhol.

propõem um contrato contrassexual, como uma análise crítica das normativas que relacionaram gênero e sexo como verdades biológicas (intersecção direta com a Butler), e também como a substituição do contrato social determinista heterocentrado vigente. Para ser capaz de alcançar essa quebra, a pensadora estabelece a compreensão dos corpos como tecnologias, criando uma desumanização dos indivíduos, permitindo assim um olhar mais limpo, capaz de reconhecer um ser apenas como corpo falante, sem distinção entre homem e mulher. "Sexo" - entendendo-se tanto como órgão como prática sexual - é rebaixado então a uma dominação heterossocial que enxerga os indivíduos a partir de suas zona erógenas - feminino/masculino - e ainda, permite a relação desigual de valores entre eles. Para Preciado, todos os signos que orbitam ao redor dos variados corpos são construções sociais, "um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados" (PRECIADO, 2014, p. 26). Os órgãos reprodutivos adquirem significado a partir das relações sexuais a quais fazem prática, de acordo com a sua natureza embasada nas relações heterossexuais. Logo o conceito do contrassexual apresentado estaria adiante de todos esses conceitos pré-formados, portanto faz-se necessária a sua leitura dos corpos como tecnologias, para que seja possível enxergar os indivíduos para além da construção sócio-cultural de séculos que nos reduz a pênis e/ou vaginas.

Persistindo no entendimento da cultura vigente, Djamila Ribeiro em seu livro "Lugar de Fala", relaciona essa naturalização da relação condicional entre sexo e gênero à um olhar colonizador que classifica e compara o outro a partir de si, como uma diferenciação: o negro como o que não é branco, o escravo como o que não é senhor, e a mulher como o que não é homem. Para essa explanação, a mesma resgata também Beauvoir que "em seu percurso filosófico sobre a categoria de gênero, [mostra] que a mulher não é definida em si mesmo, mas em relação ao homem e através do olhar do homem." (RIBEIRO, 2019, p. 28). A explicação do *Outro* beaouvouiriano coloca o homem, branco, hétero, cisgênero como o centro de todos os entendimentos das relações, e qualquer diferenciação que ocorra nessas classificações foge da naturalidade. Pensando sobre a lógica da funcionalidade imposta (reprodução) tira a humanidade de qualquer pessoa que transgrida a regra, e escalona a repulsa aqueles que fogem em

mais de um dos status. Ribeiro, uma filósofa negra, pontua como o seu posicionamento é transgressor por ser mulher, e negra, ela está em uma situação de marginalidade a partir da exclusão de não ser homem e nem branca; pelo mesmo entendimento, uma mulher trans, que não é homem, nem cisgênero, é o outro do outro. A lei do patriarcado a qual estamos todos condicionados, quando lida através da historicidade das imposições da Igreja, exclui todos os que não são o seu ícone: mulheres, homossexuais, negros, não-binários, transsexuais, etc.

A História expõe os momentos em que foram incutidos esses ideais - mulher submissa, homossexualidade proibida, repulsa a gêneros distintos - que perpetuam preservados na atualidade. Em 1418, o Escritório da Decência, uma comissão de controle dedicada a extirpar os homossexuais, abre o primeiro bordel público e com financiamento estatal, na cidade de Florença. No contexto da peste bubônica, a natalidade sofria uma forte queda, e as pessoas não viam muito sentido em seguir regras frente aos fortes índices de mortes que os sondavam. Com outra manobra propagandista, a Igreja e o Estado investem fortemente no incentivo à reprodução, desta forma condenando os homossexuais e se apoderando do corpo da mulher para a manutenção do sistema capitalista emergente, a partir da necessidade de trabalhadores: mais mães levam a mais filhos, mais mão de obra.

Como outras cidades italianas no século XV, Florença acreditava que a prostituição patrocinada oficialmente combatia outros dois males incomparavelmente mais importantes do ponto de vista moral e social: a homossexualidade masculina - cuja prática se atribuía ao obscurecimento da diferença entre os sexos e, portanto, de toda a diferença e decoro - e a diminuição da população legítima como consequência de uma quantidade insuficiente de matrimônios. (TREXLER *apud* FEDERICI, 2017, p. 105)

O sucesso da propaganda, agora, estava na objetificação do corpo da mulher frente a uma estrutura patriarcal, em enaltecer o desejo sexual masculino e financiá-lo em prostíbulos legalizados. Em contramão, a mulher foi rebaixada em apenas um corpo hospedeiro sem qualquer direito. Dá-se início a submissão da mulher, privando-a de qualquer possibilidade de mudança, e reafirmando - fortemente - a correlação entre gênero e sexo, uma vez que não era questionado qualquer gosto, desejo, ou vontade daquele corpo, ele era taxado exclusivamente como uma coisa privada de todas as suas liberdades: o *Outro* servil. Conjuntamente com a legalização do estupro e incentivo a prostituição, surge o

papel imposto ao corpo da mulher correta e "de Deus", que deveria estar em casa aguardando o seu marido e cuidando de sua prole (leia-se prole do Estado capitalista). Nesse momento histórico surge a "bela, recatada, e do lar" feita para servir o homem, o que rebate como a última cartada da Igreja contra os hereges. A mulher herege tinha mais liberdades, tinha status e poder dentro do seu segmento, mas quando a submissão do corpo-mulher é efetivada pelos regimentos patriarcais, ela cai em um abismo: a mulher herege é um signo que se mantém atrelado ao gênero, ela é a bruxa que vai ser queimada na fogueira, ela é a feminista louca, aquela que não quer ser mãe, a pesquisadora sentimental, a que gosta de outra mulher, a que transcende ao gênero imposto a ela; a mulher herege persiste até a atualidade batalhando pela sua liberdade das amarras sócio-culturais impostas. Ribeiro, novamente, denuncia que o "não reconhecimento de que partimos de lugares diferentes, posto que experienciamos gênero de modo diferente, leva à legitimação de um discurso excludente, pois não visibiliza outras formas de ser mulher no mundo." (RIBEIRO, 2019, p. 29). A não aceitação da pluralidade de gostos, de vivências, de pessoas, de mulheres, leva a um encarceramento ideológico onde grupos são entendidos como universais: mulher é vista exclusivamente como um tipo (bela, recatada e do lar), e qualquer uma que fuja dessa padronização está colocada de fora (herege, bruxa, prostituta).

O conceito do *Outro* atravessa também diversos corpos que fogem da padronização, corriqueiramente mobilizados pela diferenciação do desejo sexual e do gênero. Tomemos de exemplo o não reconhecimento da pessoa trans, este posicionado em um rebaixamento social: o outro do outro; o corpo em oposição ao homem e a mulher mutuamente. Um grupo silenciado e forçado a uma reclusão em tantos sentidos. Butler com o entendimento de gênero "inteligível" apresenta como a matriz cultural classifica apenas dois tipos de identidade que podem existir na sociedade, excluindo "aquelas [identidades] em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não "decorrem" nem do "sexo" nem do "gênero". (BUTLER, 2003, p. 39). Todos os gêneros que fogem a binaridade são apresentados como falhas ou "impossibilidades lógicas" dentro da cultura/sociedade; sendo perceptível a dificuldade que as pessoas têm em compreender e aceitar o corpo transgênero. Seguindo a linha de raciocínio, faz-se passível de entendimento a massiva representação de personagens trans em obras audiovisuais por atores/atrizes cisgênero, uma vez que é muito mais fácil, tanto

para entender, como para vender, um homem cisgênero atuando o papel de uma personagem mulher trans, pois é um corpo/sexo/gênero "inteligível" apenas travestido/fantasiado.

Casos como o de "*Carandiru: o filme*" (2003) se destacam no meio artístico como um filme brasileiro aclamado. A obra conta com a presença de uma personagem trans, aqui interpretada por um ator homem cis, Rodrigo Santoro. A história por trás do casting serve como exemplificação para o questionamento presente nesse embate: durante dois meses a atriz transgênero Thelma Lipp estava ensaiando para a gravação do longa, e nos últimos minutos foi cortada e substituída por Santoro por "questões de marketing". Na época o ator estava vindo em uma crescente, após o sucesso que obteve com "*Bicho de Sete Cabeças*" (2000), engatou em mais duas grandes produções brasileiras a qual não era compatível com o personagem: "*Abril Despedaçado*" (2001), um filme situado no nordeste brasileiro, e ele um carioca sem qualquer traço nordestino em sua fisionomia; e depois "*Carandiru*", onde faz o papel de Lady Di, uma personagem transgênero. Está posta a supremacia acima da representatividade, não cabe questionar sobre a falta de atores nordestinos ou transgêneros que seriam capazes de vestir a interpretação do personagem, e sim a falta de espaço aberto para estes. Santoro é a representação do corpo que vende, que está na mídia, e que é aceito por pertencer a um padrão, um corpo que produz uma imagem instantânea para a publicidade da obra, e também, um corpo capaz de reproduzir. A sociedade ainda não compreende o corpo transgênero, incapaz de gerar vida, incapaz de realizar a atividade biológica mais primordial do animal. Acaba por ser muito mais fácil ao público aceitar um cis em um papel trans, pois aquela pessoa está apenas interpretando, e não vivendo, então o espectador não tem nenhum esforço em desnaturalizar um entendimento que para ele já está posto: homem é homem, mulher é mulher, e só.

Se faz cada vez mais necessário o deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação de identidades de gênero, para a construção de novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos apagados pela hegemonia social. Uma pessoa trans, assim como qualquer *Outro*, só se põem em um local de visibilidade quando ela se impõe.

2.1 A NÃO-REPRESENTATIVIDADE: O CORPO TRANSGÊNERO NO AUDIOVISUAL

Mediante o entendimento da lei patriarcal vigente, qualquer corpo que se diferencia do ícone tem seu espaço de representação privado, ou extinto. E compreendendo a naturalização com que esse rebaixamento foi estabelecido na cultura, não se faz de difícil entendimento que a representatividade dentro da interpretação nunca veio de forma igualitária entre os gêneros. No início do teatro grego, apenas eram homens permitidos no palco, quando havia a necessidade da presença de uma personagem feminina na trama, os mesmos usavam máscaras ou se travestiam para incorporar a personagem; foi apenas no século XVII que as mulheres passaram a poder estar em cena. Também, durante muitos anos atores e atrizes negros foram desprezados nesse meio artístico, quando necessários em uma peça, eram representados por pessoas brancas com seus rostos pintados de preto, o conhecido *black face*. Aos poucos a gama de intérpretes vem se diversificando, porém na contemporaneidade a opressão de um *Outro* ainda permanece de forma escancarada, ao ponto de que o filme sobre a biografia baseada em fatos reais da primeira mulher transgênero no mundo tem como escalação pro papel um homem.

A existência do terceiro gênero, da transexualidade, da intersexualidade, ou do diverso, ainda é muito reprimida pela sociedade ocidental, indo contra uma naturalidade de entendimento dos corpos que a compõem. E para tanto, no audiovisual - tomando aqui o suporte da pesquisa - a presença dessas pessoas muitas vezes é suprimida e/ou substituída por alguém mais vendável. A falta de representatividade verdadeira de pessoas transgênero em histórias cinematográficas ainda está profundamente relacionada com o preconceito, ou não entendimento, que a sociedade tem sobre uma pessoas trans.

De fato é um marco histórico, advindo de uma forte tendência a questionar - e eventualmente quebrar - a hegemonia social vigente, que personagens transgênero comecem a compor as séries e filmes em cartaz. O mundo contemporâneo se apresenta cada vez mais curioso em compreender essas pessoas, suas lutas e dores. Porém, na sua grande maioria, a interpretação de

personagens transgênero é feita por pessoas não-transgênero, permanecendo o amparo a ideia da supremacia de gênero, uma vez que é preferível que a atuação parta de uma pessoa cis; novamente, não sendo uma questão de liberdade, mas sim de determinismo. Os argumentos dados que justificam essa não-escolha giram em torno de marketing e comercialização (como o exemplo citado anteriormente de "*Carandiru: o filme*"), aceitação do público, ou até mesmo de um entendimento sobre o ator não ter sexo, nem gênero - argumento falho quando se questiona o fato de atores trans não interpretarem também papéis cis. Tudo retorna ao uso de um corpo que não encontra a sua própria representação no mundo: aqui um uso comercial de um corpo curioso, mas silenciado; quando na Idade Média, de um corpo mulher submetido a somente o receptáculo de um embrião. Os corpos que são legitimados permanecem sendo os mesmos, o ideal se sustenta sob o homem, branco, cis, hétero, sem qualquer questionamento.

Outros exemplos não faltam, "*A Garota Dinamarquesa*" (2015) é um filme que conta a história da primeira mulher trans reconhecida na História, uma mulher que no ano de 1930 conseguiu realizar a cirurgia de confirmação de gênero - na verdade, foram necessárias cinco cirurgias, contando até mesmo com um transplante de ovários - para a realização da mudança dos seus órgãos genitais; e essa obra também é interpretada por um homem cis. E seguimos, "*Clube de Compras Dallas*" (2013), "*Transparent*" (2014 - 2019), "*As Telefonistas*" (2017 - 2020), "*A Casa de Papel*" (2017 - 2021), "*Transamérica*" (2004), "*Meninos não Choram*" (2000), "*Orlando, a Mulher Imortal*" (1992), "*A Glória e a Graça*" (2017), "*A Força do Querer*" (2017), entre outros, todas obras audiovisuais com personagens trans e atores cis.

O que as pessoas internalizam quando, por exemplo, Eddie Redmayne interpreta Lili Elbe [em *A garota dinamarquesa*] é que uma mulher trans na verdade é um homem... Por trás da personagem Maura, em *Transparent*, vemos um homem hétero, Jeffrey Tambor.... Por trás de Rayon, em *Dallas Buyers Club*, vemos Jared Leto. É isso que o público conhece. Então, quando vemos essa mulher linda na tela, não há como não pensar "na verdade esse é Jared Leto. Na verdade esse é um homem". Essa é a atitude que é internalizada. (RICHARDS *apud* CAPARICA, 2016, online)

"*Transparent*" (2014 - 2019) é um caso curioso, com um enredo forte e muito questionador, conta a história da protagonista como uma mulher trans que se assume apenas aos 68 anos, apresentando todas as dificuldades que ela enfrenta

pelos preconceitos impostos na vida de um corpo anterior. A série se mobiliza fortemente em debater identidades de gênero, diferentes desejos sexuais, quebras de tabu, e apresentação da comunidade LGBTQIA+, trazendo diversos personagens coadjuvantes da série que são atores e atrizes transgênero. Mas, o papel da protagonista é interpretada por um homem cis. Novamente se mantém a lógica do determinismo cultural atrelada ao mercado para a escalação de atores famosos e mais facilmente vendáveis para papéis de destaque em obras audiovisuais; além da sustentação do emburrecimento do espectador, tratando-o de forma superficial e supondo ser mais fácil que o mesmo aceite um homem travestido, do que uma mulher transgênero como central de uma obra - novamente, mostrando a necessidade da desnaturalização dessa determinação. A escalação de atores trans para personagens trans está diretamente ligada a uma mudança de lógica na sociedade: trazendo mais visibilidade a população transgênero, para que esse grupo crie potência de mostrar sua unidade e individualidade real, para além da compreensão de "um homem vestido de mulher" ou "uma mulher vestida de homem".

No meio audiovisual a manutenção do inconsciente coletivo e da lei patriarcal se mantém fortalecida, mesmo que a presença de *outros* corpos comecem a ser postos em cena, são casos específicos e muito bem posicionados: como o exemplo das super-heroínas da Marvel e DC, ou até mesmo o Pantera Negra; casos em que não se pode desvincular a raça e o gênero dos personagens, apostas mercadológicas muito impulsionadas pelos crescentes movimentos que buscam a igualdade dos corpos. Recentemente o mundo vivenciou o movimento "Me Too" (iniciado em 2017), estabelecido primeiramente nas redes sociais como forma de denúncia de abusos sexuais, e depois abraçado por muitas atrizes hollywoodianas. Estas se mobilizaram fortalecidas pelo feminismo para o clamor por melhores condições de trabalho - com diversas denúncias de abusos físicos, sexuais, e psicológicos -, igualdade salarial, e também maior reconhecimento e pluralidade de corpos femininos. Muitos foram os discursos empoderadores em prêmios cinematográficos, fortemente ligados à necessidade de maior representatividade dos corpos-mulheres. Outra vez, encontramos os resquícios do determinismo de gênero caindo sobre os *outros* corpos não centrais, a mulher ainda permanece sendo a bruxa-herage que não merece estar no mesmo patamar que o homem. Nesse mesmo caminhar, despertou-se a luta para tantas outras

identidades desvalorizadas, como exemplo específico da pesquisa, o corpo transgênero.

No Brasil, em 2018, foi lançado o manifesto "Representatividade Trans Já - diga não aos trans fake"⁷, que em suma clamava para que a indústria do audiovisual reconhecesse essa necessidade de mudança, e compreendesse atores transgênero nas obras. O manifesto demanda por normalização e humanização dos corpos e identidades das pessoas transgênero, e pontua que não existe meia representatividade. São muitas as lutas travadas na atualidade para o acréscimo de outros corpos nos meios audiovisuais, uma vez que esta é uma plataforma que por ter o ideal de reflexo da realidade, torna-se um espaço de empoderamento, assim como de educação dos espectadores. A pluralidade de corpos que o mundo atual apresenta não condiz com a epistemologia mestre patriarcal que enxerga apenas uma tipologia referente, e enxota todas as não-padrão.

Desde séculos passados os *outros* batalham por um reconhecimento na sociedade, mas falando de transgêneros, transsexuais e travestis, suas exigências começam a ser ouvidas em um momento bastante atual. Como dito anteriormente, muitas das lutas feministas impulsionaram os debates sobre identidade de gênero e sexualidade, abrindo assim espaço para que as pessoas LGBTQIA+ também clamassem por reconhecimento e espaço. No Brasil, o primeiro grupo homossexual organizado foi o SOMOS, que funcionou de 1978 até 1983. Ainda assim, foram necessários mais alguns anos para que as travestis tivessem um grupo próprio (1992), a ASTRAL - Associação de Travestis e Liberados, no Rio de Janeiro. Somente nos anos 2000 surgem organizações políticas específicas de pessoas transexuais; e ainda mais recente, só em 2012 é criada uma associação voltada à transmasculinidade.⁸

No Brasil há uma tomada de posição teórica frente ao debate das questões de gênero proposto por Butler, que é preciso citar aqui nesse trabalho. Trata-se da voz e das formulações de Beatriz Bagagli, mulher trans discursivista que tem elaborado importantes conceitos a respeito dos corpos trans. A pesquisadora nos atenta a tomada do feminismo como uma corrente universal, quando na verdade diversos são os apontamentos de que o movimento em geral

⁷ Publicação feita na página "Representatividade Trans" no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/>> Acessado em: 10 de Abril de 2021.

⁸ COLLING, Leandro. **Gênero e sexualidade na atualidade**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2018.

caminha - também - através de uma padronização do corpo mulher, ignorando a variedade de corpos mulheres existentes, colocando à margem o feminismo trans, assim como o feminismo negro. Apresentando então a teoria transfeminista como um posicionamento que enfrenta as teorias feministas tradicionais, e argumenta sobre a ausência de reconhecimento do corpo transgênero sustentar a "exclusão, opressão e violência às quais pessoas trans estão expostas socialmente" (WHITTLE, *apud* BAGAGLI, 2019, p. 21). Ainda segundo Bagagli:

Muito antes de concluir que corpos trans simplesmente são criações imaginárias que decorrem da denegação ou da não aceitação da materialidade dos corpos, propomos conceber uma materialidade específica que lhes corresponde, que diz respeito precisamente ao fato de não serem vistos e reconhecidos como corpos suficientemente materiais. Sujeitos trans se mantêm irreconhecíveis precisamente porque estão no limiar das normas estabelecidas para se pensar a corporeidade. (BAGAGLI, 2019, p 21)

Salientamos a necessidade de se pensar na individualidade dos sujeitos e nos seus variados enquadramentos também no escopo das lutas feministas. Focando para a necessidade do desenquadramento padronizado sob o corpo transgênero como uma identidade/sexualidade "imaginária", e sim o reconhecimento do seu gênero efetivo, da inclusão das pessoas transgênero no debate - e no Cinema. Ressaltamos a importância da pesquisadora e de suas formulações, mas para efeito deste trabalho não nos aprofundaremos no transfeminismo. Prosseguimos, então, com o entendimento de que o movimento feminista se coloca como mote no debate sobre os direitos e igualdades de todos os sujeitos - mesmo que falho em diversos momentos - o que acaba por movimentar as estruturas da sociedade, e abrir espaço para a pluralidade dos debates quanto a identidade de gênero.

A contemporânea organização política de grupos LGBTQIA+, resulta em uma maior apresentação desses corpos divergentes em diversos locais da sociedade. Dentro do suporte cinematográfico da pesquisa, é também na atualidade que as pessoas trans começam a encontrar espaço e reconhecimento na sua representação audiovisual: pela internet encontra-se uma crescente gama de obras que apresentam atores e atrizes transgênero em seu elenco. A mais antiga sendo de 2012, com a atuação de Thammy Miranda (homem trans) na novela brasileira "*Salve Jorge*", e a maior concentração de produções entre os anos de 2018 até a atualidade, com uma massiva expressão de obras estadunidenses. Um

exemplo grandioso é a série da Netflix "*Pose*" (2018 - 2021) que conta com mais de 50 pessoas transgênero, entre elenco e equipe.

Também no vídeo-arte a representação/atuação de pessoas/personagens transgênero encontra seu espaço, e num ambiente menos amarrado, grita pelo reconhecimento. Na obra "*Ano Branco*" (2013), um curta-metragem porto-alegrense ambientado em 2031, apresenta a história de uma jovem transgênero, a última de seu tipo, forçada a uma consulta com um médico-robô. Na narrativa da obra é escancarada a denúncia do controle que o Estado - leia-se também aqui a Igreja, como demonstrado pela construção da naturalização das leis comportamentais da atualidade - faz forçosamente sobre todos os corpos, especialmente os diferentes. Na abertura do filme, o diretor Luiz Roque compõem uma palestra ficcional do filósofo transgênero Paul Preciado⁹, representada por uma atriz que declama sobre as formas com que seu corpo é restringido, e sobre a falta de poder que a sua identidade tem frente ao determinismo sócio-cultural. A personagem continua, desequilibrando esse status almejado pelo Estado com a declaração de que, mesmo com todo esse poder a população *queer* continua a crescer e ganhar força, e conclui dizendo: "A revolução começará quando conseguirmos nos empoderar de nossos corpos como suporte essencial de prazer, e estarmos livres das restrições e cópias."¹⁰ Através das palavras do filósofo e na linguagem do diretor, está mais uma vez posta a denúncia da falta de espaço que os *outros* dispõem dentro da cultura atual; aqui muito centrado na comunidade LGBTQIA+, com foco no transsexual.

É aparente, mediante os dados apresentados acima, e no crescimento de personagens e atores/atrizes transgênero em obras audiovisuais, que a não-representatividade está em processo de quebra, mas enquanto não houver uma revolução efetiva, a submissão permanecerá disfarçada de inconsciente coletivo. A forma como um grupo, um gênero, uma identidade, é representada em meios de comunicação de massa (filmes, séries, telenovelas, etc) constrói um determinado estigma sobre este. Assim, faz-se necessário a intersecção entre a desconstrução do determinismo cultural com a construção de uma melhor representatividade das pessoas transgêneras no audiovisual: com a participação desse mesmo grupo na

⁹ Retomando a nota de rodapé 6, no momento da produção do filme já se reconhecendo como um homem trans, e a partir daí, adotando então o nome Paul, ao invés de Beatriz.

¹⁰ Tradução livre minha da fala da personagem do curta-metragem "*Ano Branco*", que interpretava Beatriz Preciado.

construção das obras, na atuação dos personagens, na formatação da equipe, no beijo representado em plano detalhe, que aos poucos o próprio entendimento sobre esse *outro* será (re)modelado e (re)conhecido na sociedade.

3 TRANS-POÉTICO

Trans-poético, mais do que uma divisão capitular, trata-se do percurso de uma formulação, enquanto um dispositivo de análise que considera tanto o âmbito teórico, quanto o social. Uma vez que o seguinte trabalho monográfico trata de analisar o impacto da arte na sociedade, na forma com que o artístico/poético - no escopo do cinematográfico - influencia e é influenciado pelo social e político. Para tanto, faz-se uso dos corpos e artes que *transgridem* a norma usual, para explorar a potência do poético para além de seu entendimento tradicional: como diz Pêcheux, reconhecer que "o poético não é o domingo do pensamento" (PÊCHEUX, [1983], 2006, p. 53); a arte não está apenas para entretenimento de um domingo preguiçoso, pelo contrário, o poético é a urgência da *transformação*.

No "Dicionário de Termos Literários" de Massaud Moisés aparece uma definição para o termo *travestissement*, no verbete o autor primeiramente associa a palavra com disfarce, advindo da palavra *travesty* do inglês. E segue, "poema de índole burlesca ou paródia, constitui a imitação do trecho e das personagens de uma obra original, com a mudança de estilo" (MOISÉS, 2013, p. 464). Finalizando com uma indicação para ver "burlesco; poema herói-cômico". Entende-se de antemão que o prefixo "trans" está associado com uma falsidade, com um não-verdadeiro que imita algo, que se disfarça de outro; e também, como associado com poemas burlescos. Atentemo-nos nessa segunda questão, o poema do herói-cômico, da paródia: o entendimento do corpo transsexual é apresentado como personagem de um esquema literário poético, sensível, mas pelo viés da comédia, da imitação barata, do caricato. Por definição, aqui, a palavra trans é associada com dois grandes signos que são fundamentalmente o cerne dessa pesquisa: a representação do corpo transgênero, e a poesia. O livro de Moisés se preocupa em trazer verbetes sobre termos literários, explicações aprofundadas de conceitos e usos da língua portuguesa-brasileira pelo viés da literatura. Nesse espectro é notável que a palavra travestimento apareça associada a um tipo de poema, a um tipo de poema que trata sobre a imitação, sobre a atuação de um personagem na pele de outro gênero que não o seu.

Estudos comprovam que na Idade Média, já existiam pessoas transgênero e interssexuais, uma vez que esta não é uma escolha da modernidade/atualidade, e sim uma identidade parte da biodiversidade humana. No artigo de Gabrielle Bichowski (2018) publicado no "The Public Medievalist", é apresentado o exemplo de Eleanor Rykener, uma mulher julgada em um tribunal do século XIV em Londres, acusada de trabalho sexual e sodomia - documento utilizado pela escritora como comprovação da existência de pessoas transgênero no período medieval. Na transcrição de seu julgamento, Eleanor é pressionada a reconhecer que antes era John, mas que no momento atual se reconhecia como mulher, costureira e prostituta. O veredito do caso não é registrado, mas o curioso está primeiro na veracidade de uma fonte historiográfica que reconhece uma mulher trans; como também na alternância do texto entre reconhecer a ré como Eleanor e como John, mas sem o destrate dos pronomes (ele/ela), uma vez que o registro é feito em latim. Portanto, expondo historicamente que o transgênero coexiste na sociedade desde seus primórdios, mas, assim como as mulheres, passam por uma repressão calculada e forçada da Igreja para propagandizá-los através de preconceitos e discriminação. Retornando a definição de Moisés, o mesmo apresenta exemplos de obras do século XVI, pioneiras na estética da paródia do herói-cômico travestido: "Eneide Travestita" é reconhecida como a primeira obra do gênero, um poema de 1633, em pleno movimento histórico-artístico do Barroco. Seria então a arte um reflexo da sociedade, de uma sociedade que apresenta pessoas não-binárias dentro da sua convivência, mas que as ridicularizam?

O Barroco é por excelência a escola do dualismo e das contradições, do jogo entre o claro e o escuro, daquilo que jaz na penumbra, da sensualidade. As obras do período, em grande maioria, apresentavam temas religiosos, traziam a atenção do espectador não somente para o centro iluminado da tela, mas para o que estava por detrás do centro, escondido, o não dito. Curiosamente o primeiro registro de uma obra que apresenta a temática transsexual data do mesmo período: mascarada pela sátira - pelo iluminado no centro -, está a sexualidade escondida na penumbra da sociedade, o homem que é uma mulher.

Quando pensando sobre a linguagem poética, continuando sob o entendimento de Moisés, está não segue uma linearidade ou literalidade dos sentidos, quando posta, ela está sempre aberta a significados múltiplos,

apresentando sua semântica em aberto: quando se lê um poema, se faz necessário uma pausa para o entendimento das coisas não ditas, do que está para além do exposto. Logo, o que poderia ser mais barroco do que um poema? O que mais poesia do que uma obra que trata sobre um corpo posto a penumbra da sociedade? Jacques Derrida em seu texto "Que coisa é a poesia?" faz um auto-questionamento pontuando que não se pode demandar da poesia o seu significado, uma vez que quando explicativa, ela deixa de ser poesia para se tornar prosa. O autor salienta que para entender um poema é necessário se desprender da memória e do significado cru das palavras, "saber esquecer o saber", para então unir as palavras ao sentido e captar a poesia de cor - aqui com um jogo de palavras, de COR-ação e de COR-po: é necessário que o leitor/espectador estabeleça um sentido para o que lhe é apresentado, a partir de uma distância das amarras sociais em que vive, permitindo aflorar livremente os sentimentos que aquela obra provoca. Possibilitando então a compreensão de que o poético ocupa o lugar de tudo aquilo que não é pré-determinado: do que o Barroco coloca na sombra, do corpo transgressor da norma, do que permanece nas entrelinhas, do sinestésico da leitura que abraça o corpo e o coração.

Nesse entendimento da poesia desatrelada do ordinário, a filósofa Julia Kristeva (*apud* BUTLER, 2003, p. 123) afirma que a arte está diretamente relacionada com o não subordinado, está fora do determinismo sócio-cultural. Sendo assim, tudo que advenha do cunho artístico-poético, para Kristeva, não teria qualquer compromisso com a verdade - leia-se "verdade" como natural, correto - portanto caberia em um diferente espectro que não o do olhar paternalista regente. Surge então a diferenciação, aqui binária, entre o que seria de expressão feminina versus expressão masculina. Quando entendemos que na atualidade - assim como em praticamente toda a História, como a monografia vem exemplificando - todo o regimento social é estruturado a partir de uma lei-paterna, ditada por uma naturalização da opressão de todo corpo que não seja o masculino-branco-cisgênero-heterossexual, e de toda expressão que fuja de um padrão pré-estabelecido e cultivado constantemente dos princípios morais cristão. A associação que a filósofa faz está em reconhecer que os regimentos naturalizados na sociedade atual são correlacionados com o paternalismo estrutural: a lei-paterna rege a cultura. Opondo-se a isso, portanto, estaria o materno, uma outra forma de encarar a realidade, o que a mesma define como

pré-cultura: o que está para além do corpóreo, que está fora da lei compulsória do patriarcado, que cabe ao sensível e transcendental, e portanto, que faz parte do espaço do poético. Para tanto, o momento da pré-cultura estaria atrelado com o ato do parto, onde o feto ainda não se enquadra nas normas da sociedade, pois antes do seu nascimento este pertence a um momento prévio de qualquer regramento; e assim justificando a sua definição de materno/feminino para o entendimento desse local poético, uma vez que a mulher seria a única possível de viver essa relação conjunta com o seu embrião.

A partir do entendimento dessa diferenciação kristevaiana, Judith Butler (2003) faz a pontuação de que, uma vez que tudo está atrelado ao regimento imposto sob a lei-paterna (campo simbólico), não haveria possibilidade do poético-materno (campo semiótico) não estar subordinado a essa mesma lei. Cabendo um entendimento de que tudo que é externo ao determinismo sócio-cultural, invariavelmente se mantém submisso ao mesmo formato de pensamento. Em outras palavras, mesmo que o poético faça parte de um outro espaço, este passível de questionamentos e transgressões, o corpo que o sente e o performa, ainda está preso à mesma lógica que de opõem. Tanto o corpo materno é submisso a lei-paterna, como o escuro do Barroco se encontra secundário frente ao claro, como a existência do transsexual é maquiada pelo cômico.

Apesar do pessimismo advindo da crítica de Butler, a mesma reconhece que é somente através desse diferente espaço de pensamento e expressão - poético - que surgem fissuras no regime heterocentrado da sociedade. Em sua leitura sobre Kristeva, Butler reconhece que a arte é o ímpeto que se localiza em outro espaço e que emerge à superfície através de obras para questionar e romper com a cultura conservadora, e com os costumes naturalizados:

(...) é a oportunidade linguística de as pulsões romperem os termos usuais e unívocos da linguagem e revelarem uma heterogeneidade irreprimível de sons e significados múltiplos. [...] afirmando que a linguagem poética possui sua própria modalidade de sentido, a qual não se conforma às exigências da designação unívoca. (BUTLER, 2003, p.124)

Resgatando Freud, e seus conceitos: "pulsão nos aparecerá como um conceito-limite entre o anímico e o somático, como a representante psíquica dos estímulos que provêm do interior do corpo e alcançam a alma" (FREUD *apud*

HONDA, 2011, online). Entendemos pulsão, como a força do que está por trás das ações, como o representante dos estímulos psíquicos que provém do interior - a penumbra do Barroco - os ideais escondidos no inconsciente que saltam para o racional através das expressões artísticas. Para maior entendimento, cabe a diferenciação entre pulsão e instinto, seguindo exemplo do psicólogo Helio Honda, quando pensados através do estímulo sexual: instinto está para o sexo em sua forma mais animal, relacionado com o fazer reprodutivo, com a perduração da espécie; enquanto que pulsão sexual não apresenta relação direta com a reprodução, mas sim com o desejo. Pulsão está relacionado com a satisfação, com o libidinoso, com uma pressão interna que se impulsiona para a conquista de um objeto.

Para o pai da psicanálise, todo ser-humano tem a sua consciência composto por três diferentes estágios: o consciente, composto pelas informações as quais se dirige a atenção de forma intencional; o pré-consciente, que guarda algumas memórias acessíveis; e o inconsciente, mais profundo, onde permanecem todas as lembranças que foram oprimidas e não podem ser lembradas. Sendo assim, a obscuridade da consciência humana, para Freud, rege todas as ações instintivas que temos através de energias específicas que podem caminhar para o prazer e satisfatório (pulsão de vida), ou para o isolamento e o destrutivo (pulsão de morte). Todas as ações estariam influenciadas por ambas, mas motivadas apenas por um delas. Quando Butler reconhece na lógica de Kristeva "a pulsão que rompe", adequa-se ao conceito da leitura freudiana, de uma energia que está no reprimido do indivíduo e que sobressai através de outras expressões que não a habitual. Por isso a pulsão quebra com o corriqueiro e revela algo novo que é impossível de censura, uma potência outra que transcendendo ao ordinário não cabe mais no padrão. E, novamente, é nesse lugar que Kristeva reconhece a poética, como um outro espaço de sentido que se posiciona fora da lei-paterna: o espaço do sensível e do materno, regido pelas pulsões do inconsciente libidinal/desejoso.

O trans-poético é então tudo isso, desde a representação ridicularizada de um homem que se disfarça de mulher através de um poema medieval, passando pela penumbra escondida, mas presente, nas obras barrocas, ao feto anterior à lei-paterna, ao indivíduo impulsionado pela libido freudiana, ao corpo como tecnologia contrassexual capaz de múltiplas posturas. Trata-se de um

posicionamento artístico, inquieto e inquiridor que coloca frente a sociedade uma possibilidade sempre apresentada, mas nunca antes reconhecida. Trans-poético é a arte política que salta da obscuridade para os holofotes, e que, quando posta no mundo, não pode mais ser ignorada.

3.1 HISTORICIDADE DO CINEMA DE POESIA

Para colocar o termo trans-poético e a sua prévia formulação anterior inserido no suporte fílmico da pesquisa, faz-se necessário um estudo sobre o cinema de poesia. Dessa forma o termo escolhido para o título do subcapítulo é historicidade, e não historiográfica, pois o caminhar proposto se relaciona muito mais por conexões estilísticas e de pensadores/realizadores do Cinema, do que com uma proposta cronológica. Ainda, historicidade sobrepõem-se por apresentar uma relação estética com a pesquisa, uma vez que a própria poesia não necessita de qualquer linearidade.

Quando lemos a palavra poesia logo assimilamos a um texto em versos, muitas vezes com um significado aberto, exigido de interpretação; lembramos de grandes nomes da cultura literária, como Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, ou Cora Coralina; e relacionamos com o espaço do romântico e belo. Poesia, do latim *poesis*, está atrelado ao "fazer, criar, alguma coisa" (MOISÉS, 2013, p. 369), termo que historicamente está subordinado ao fazer textual, mas que por definição não se restringe apenas a linguagem literária. Enquanto que poética, do latim *poetica*, muito mais restrito, tem por definição "talento poético, arte da versificação" (MOISÉS, 2013, p. 372). Porém, usualmente o termo alcança um significado mais amplo, uma vez que qualquer arte que desperte um sentimento encantador no seu espectador/leitor capaz de o fazer transmutar para um espaço de deleite, é reconhecida como uma obra poética, independente do seu suporte artístico. Dessa forma, o signo atrelado a palavra vai além da sua definição; após uma primeira interpretação das palavras poesia e poética, nos colocamos em um espaço ampliado de explicação, onde o que é

poesia torna-se muito maior do que uma formatação específica de certos conjuntos de frases no papel.

Pegando como escopo o campo artístico trabalhado nessa pesquisa, o cinema apresenta uma imensa poética dentro das suas expressões, uma vez que é composto pela linguagem mais universal existente: a imagem. A complexidade de uma imagem está diretamente relacionada com as suas múltiplas significações advindas de diferentes observadores. Pegando o exemplo de Didi-Huberman em sua obra "O que vemos, o que nos olha", a simples imagem de um caixão apresenta diferentes interpretações, indo desde um símbolo da finitude do ser-humano, até o encaminhamento para a vida eterna. Toda a interpretação está atrelada ao indivíduo e as suas memórias, a forma como um olha para um caixão está diretamente condicionada ao momento que aquele sujeito se depara com aquele objeto (espaço-tempo), a todos os significados que este atrelou ao mesmo objeto durante sua vida (memória), as suas crenças, e ainda ao sentimento envolvido naquele momento específico: o objeto é plurissignificativo. Sendo assim, a capacidade que uma obra cinematográfica tem de despertar o inconsciente do sujeito e o seu transporte para um espaço onírico de contemplação é extremamente potente, devido a imagem apresentar uma relação de memória e constitutividade com as múltiplas materialidades significantes.

A esse entrelaçamento de símbolo (imagem) e seus múltiplos significados (signo), o italiano Pier Paolo Pasolini denominou *im-signo*: imagens significantes. O termo *im-signo* está para a relação entre a imagem e o seu sentido, como algo que pertence ao palpável, mas transita pelo espaço da memória e do sonho. O cineasta defende que a comunicação visual é guiada pela realidade do onírico, ela se situa em um campo pré-gramatical e pré-morfológico: "os sonhos ocorrem ao nível do inconsciente, tal como os mecanismos da memória" (PASOLINI, [1965] 1982, p. 138), que são esses mesmos o instrumento primordial da comunicação cinematográfica. O Cinema é o entrelaçamento do inconsciente de diferentes indivíduos, um espaço onde o espaço da memória e do onírico do roteirista/diretor se relaciona com o mesmo espaço do espectador; um local tão particular que é partilhado no ato do filme.

Pasolini pondera também sobre a capacidade de desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica que, diferente da literária, não apresenta nenhum fundamento histórico, não possui nenhuma língua comunicativa - os homens

comunicam-se com palavras, e não imagens: se pensado assim, o cinema seria incompreensível. Mas já é provado, por anos de produção cinematográfica, que sim, o cinema se faz compreensível. A linguagem do cinema se estrutura pela relação de signos linguísticos (narrativa, roteiro) e signos mímicos (atuação, encenação, cenas, montagem), tendo o *im-signo* como a união dos dois anteriores, do racional e do sensível: "Em suma, enquanto a operação do escritor é uma invenção estética, a do autor de cinema é primeiro linguística e só depois estética." (PASOLINI, [1965] 1982, p. 139): o escritor escolhe palavras, que já carregam significados, para montar a sua literatura; enquanto que o cineasta, primeiro tem que retirar do caos uma imagem (*im-signo*), para depois exercer a função semelhante ao escritor, e poder compor o conjunto de imagens em um filme. A construção de um filme passa primeiramente pelo universo das lembranças, memórias, e desejos do autor/cineasta (imagens), para depois ser materializada em um roteiro (texto), para se tornar imagem novamente (filme) e ser apresentada.

Não é a personagem a coisa mais importante do cinema, mas sim a relatividade das imagens entre si e, como em todas as outras artes, não é o facto exterior que verdadeiramente interessa, mas a emanção interior, um certo movimento das coisas e das pessoas visto através de um estado de alma. É esta a verdadeira essência da sétima arte. (GRILO *apud* MARTELO, 2012, p. 15)

E, o que mais poético que isso? O íntimo do cinema é a relação que a imagem filmada desperta no seu espectador, é o despertar no inconsciente do sujeito, de um universo pré-gramatical - anterior à lei-paterna -, que potencializa o indivíduo a um diferente nível de percepção. O poeta-cineasta transita pela pré-gramaticalidade dos signos falados, trabalhando com objetos/imagens.

No artigo "A Imagem Íntima: cinema de poesia e poesia de cinema" de Émile Cardoso Andrade e Jadson Borges Assis, os escritores apresentam algumas equivalências entre a poesia e o cinema: seja no âmbito da narrativa, onde o eu-lírico que dá a voz no texto poético, tem no cinema a câmera que conduz e direciona o olhar do espectador; quanto na sua montagem estrutural, uma vez que, em um poema os versos saltam de uma linha para a outra, assim como no cinema, as imagens saltam de um plano a outro, não necessitando de uma ordem cronológica para serem compreendidas.

Eisenstein, cineasta russo, reconhecido por muitos como o pai da montagem cinematográfica, utilizou do *haiku* - forma curta de poesia japonesa - como estudo para a formatação de suas obras: "o cineasta reconheceu, na tensão imagética desta forma poética, um princípio de construção a transferir para a montagem dialéctica que iria desenvolver no cinema" (MARTELO, 2012, p. 16). A essência do haiku é o "corte", assim como um filme, após a gravação de todas as cenas que o irão compor, só passa a fazer sentido a partir dos seus cortes e uniões, a partir da montagem.

As imagens estão, pois, para o cinema, assim como as palavras estão para a poesia. Embora essas duas artes estejam em campos diferentes de representação artística, entendemos que tanto cinema quanto poesia estão conectados em um mesmo campo de criação (o universo onírico). O trabalho artístico de construção permite, da mesma forma, que o espectador/leitor crie, dentro de si, seu próprio poema, seu próprio filme, o que dependerá do contexto e das experiências humanas de cada ser. (ANDRADE; ASSIS, 2019, p. 6)

Portanto, o que seria então Cinema de Poesia? Seria amplo para qualquer fazer cinematográfico? Não necessariamente. Victor Chklóvski, cenógrafo e formalista russo, nos anos 1920, apresenta um estudo sobre a poesia e a prosa no cinema, diferenciando dois tipos de fazer cinematográfico. Novamente a diferenciação entre tipos de filmes encontraria um entrelaçamento com tipos de literaturas. Um que se assemelha ao conto literário, a prosa, narrativas engessadas que mostram o passo-a-passo de seus personagens com enredos muito bem resolvidos, e que não necessitam de qualquer reflexão sobre a história; outro, aproximado da poesia, que desenvolve sua narrativa por um espaço sensível, necessário de interpretação, que desloca o significado cru da imagem para um espaço inédito - aqui cabendo lembrar da diferenciação dada por Jacques Derrida em que a poesia quando explicativa se torna prosa, relação com o filme narrativo.

A partir do momento que o cinema é reconhecido como uma nova técnica de expressão, involuntariamente é também entendido como uma nova técnica de espetáculo de evasão, de distração da rotina do dia-a-dia, capaz de alcançar uma quantidade gigantesca de consumidores. Nesse processo de entretenimento do público a partir de obras cinematográficas, tem-se o espaço em

que filmes comerciais (de prosa) sobrepõem-se aos filmes artísticos (de poesia) - o cinema deixa de ter uma linguagem poética para ser narrativo.

Pasolini escreve em 1965 um manifesto intitulado "Cinema de Poesia", muito provavelmente inspirado pelos estudos anteriores de Chklóvski. O conceito do poético dentro do cinematográfico, para o cineasta italiano, compreende esse fazer artístico enquanto uma expressão que ressignifica tempo e espaço. O cineasta afirma que o cinema tem tamanha proporção sobre a realidade que é capaz de superar os limites do racional. Para Pasolini,

os arquétipos linguísticos dos *im-signos* são as imagens da memória e do sonho, ou seja: imagens de 'comunicação conosco próprios' (e de comunicação apenas indireta com os outros, na medida em que a imagem que o outro tem do que eu digo, constitui uma referência comum): estes arquétipos conferem pois uma base imediata de 'subjetividade' aos *im-signos*, e tornam-nos pertença sobretudo do mundo do poético: de tal modo que a tendência da linguagem cinematográfica deveria ser uma tendência expressivamente lírico-subjetiva. (PASOLINI, [1965] 1982, p. 142)

O conceito "Cinema de Poesia" é cunhado por Pasolini como sendo a correlação entre o cinema e o universo dos sonhos. Afirmando que, assim como na literatura, o cinema possuía diferentes formas de expressão: a mais narrativa seria o modelo da prosa, com apresentação da narrativa em ordem cronológica; a outra se apresentaria mais preocupada com o seu estilo, com a sua poética - marca de autoria estética do cineasta dentro da sua obra. Para essa interação do autor na obra, Pasolini deu o nome de "discurso indireto livre" que seria a imersão completa do autor na alma da sua personagem, expressando a especificidade estilística de determinado cineasta - semelhante ao monólogo interior na literatura. Para efeito de exemplificação, o caso do filme "*Mulholland Drive*" (2001) de David Lynch, onde diferentes realidades transitam frente aos olhos do espectador, expondo espaços reais e espaços dos sonhos concomitantes e sem diferenciações imagéticas, ficando assim taxada a estética do diretor na obra - não há como assistir um filme de Lynch sem reconhecê-lo em todas as cenas. É através desse estilismo que se instaura uma linguagem técnica de poesia no cinema para Pasolini.

Outros pontos cruciais determinantes para enquadrar - ou não - obras cinematográficas nesse estilo são relativos ao formato de sua apresentação. Para tanto, uma das questões primordiais seria quanto a necessidade de duas cenas

diferentes enquadrarem o mesmo trecho de enredo, dessa forma a mesma realidade encenada apareceria sob diferentes perspectivas (plano detalhe seguido de plano geral, por exemplo); outra seria o quadro estático, onde a câmera permanece parada e os personagens entram e saem de cena, um olhar fixo que apenas observa. As duas técnicas estão diretamente relacionadas com técnicas cinematográficas de alusão aos sonhos: lembramos sempre de nossos sonhos em partes, em cortes, em posicionamentos de câmera diferentes; assim Pasolini tenta impor algumas dessas estruturas oníricas à formatação das cenas poéticas. Outro ponto extremamente importante estaria nas técnicas (posicionamento de câmera) como metalinguagem da expressão política das obras que este mesmo cinema poético teria. Quando o espaço da cena é delimitado (quadro estático) a situação dos personagens é posta de maneira errante, eles adentram a cena em destaque, e depois saem, estão submetidos a regra daquele enclausuramento: os personagens não são centrais, são peças em uma realidade taxativa, como uma metáfora onde os limites do quadro são o determinismo social.

Exemplos concretos do que Pasolini defende como Cinema de Poesia estão presentes nos seguintes cineastas, listados por ele mesmo: Antonioni, Bertolucci, Godard, Glauber Rocha, e Milos Forman; todos cineastas com grande quantidade de produções entre os anos 1960 -1970. Por fim, em seu artigo, o italiano acaba por estruturar uma formatação que seria necessária para enquadrar filmes como poesia ou prosa, uma certa linguagem estrutural que os diferenciariam. Porém, mesmo com os exemplos de cineastas elencados, Pasolini pondera que cada um destes apresenta sua poética de forma distinta, e nenhum cabendo completamente em todos os dispositivos apontados em sua teorização.

Outro elo do fazer poético dentro do cinema está na concepção deleuziana da imagem-tempo. Gilles Deleuze, um filósofo francês, teoriza sobre o Cinema na década de 1980, e realiza um profundo estudo sobre os diferentes tipos de imagens possíveis dentro de um filme. Reconhecendo então uma diferenciação de imagens que representam dois momentos do cinema: primeiro a imagem-movimento, que segue a lógica tradicional/natural da ação (esquema sensório-motor), com um encaminhamento cronológico; segundo a imagem-tempo que seria exatamente a ruptura da lógica anterior e das regras de padronização das histórias, um cinema mais sensível que narrativo, ideia do pensamento-imagem; e ainda dentro da imagem-tempo haveria a imagem-cristal,

que relacionaria o sonho e a realidade sem distinção de técnicas cinematográficas, como planos e coloração de cenas - retomando novamente o exemplo de Lynch citado anteriormente.

Não há somente dois pontos de vista sobre as mesmas imagens. Há de fato duas lógicas da imagem que correspondem às eras do cinema. Entre as duas, há uma crise identificável da imagem-ação, uma ruptura do elo sensório motor. E essa crise é ligada à Segunda Guerra Mundial e à aparição concreta, entre as ruínas da guerra e a profusão de vencidos, espaços desconexos e personagens atormentados em situações diante das quais eles não têm reação. (RANCIÈRE, 2000, p. 11-12)

Jacques Rancière quando dissertando sobre Deleuze, conserva o seu entendimento, relacionando a quebra de dois momentos distintos do Cinema - a era da imagem-movimento *versus* a era da imagem-tempo - com o final da Segunda Guerra Mundial. Na sociedade do pós-guerra prevalecia um momento mórbido e deprimente, de profunda impotência, de extrema dor e desconfiança no ser humano: as pessoas pararam de ter ação e reação de uma maneira tradicional, elas estavam atônitas frente a realidade, apenas sentiam. E o cinema assemelhou-se a essa tendência, nas palavras de Sílvia Cristina Aguetoni Marques:

Para Deleuze, o cinema pós-Segunda Guerra Mundial já não se preocupava tanto com as ações, isto é, a narração linear de uma história como vemos no cinema clássico. Para os diretores dos meados do século XX, o mais importante era trabalhar com os tênues limites do tempo, que se mostra fluido em um mundo carente por respostas de todas as naturezas. É um cinema mais intimista, subjetivo, que deseja compreender o mundo, suas mazelas, seus encantamentos, sua formação, sua deterioração. (MARQUES, 2013, p. 9)

O momento histórico imediato do pós-guerra é enquadrado na tendência cinematográfica do neorealismo, onde os filmes apresentavam uma forte preocupação com o registro da realidade social e econômica de sua época. Expressa pela falência dos esquemas sensório-motores, devido a uma diferente forma de sensibilidade advinda de um momento muito dolorido para o mundo inteiro. Nessa escola o personagem e toda a imagem é reconhecida de outra forma, muda-se a maneira de pensar do roteirista/diretor, também muda-se a maneira de fazer o personagem ver, ouvir e sentir para a tela, e conseqüentemente muda toda a sensibilidade do espectador ao assistir. É justamente nesse momento

que surge uma aproximação da imagem-tempo deleuziana com o fazer poético de um cinema, através da quebra da realidade e o deslocamento do sujeito para um espaço oposto à realidade, o onírico. Quando Deleuze é questionado sobre a crise da imagem-movimento como um novo tratamento da imagem, de uma forma diferente, mais sensível, ele explica:

suponham que um personagem se encontra numa situação, seja cotidiana ou extraordinária, que transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação. É forte demais, ou doloroso demais, belo demais. A ligação sensório-motora foi rompida. Ele não está mais numa situação sensório-motora, mas numa situação óptica e sonora pura. É um outro tipo de imagem. (DELEUZE, [1972-1990] 1992, p. 68)

Ao afirmar que frente a uma situação extremamente potente o sujeito se desloca da realidade (sensório-motor) para aterrissar em um espaço diferente (situação óptica e sonora pura), temos um outro tipo de imagem, Deleuze está falando não só de sua imagem-tempo, mas também do campo do inconsciente, e também da linguagem cinematográfica poética de Pasolini. Sobre a força que uma imagem (*im-signo*) tem de despertar no sujeito/espectador um deslocamento do mesmo para o campo do abstrato, a quebra da narrativa para o resgate das puras experiências do subconsciente, dos sonhos: um local ilógico e puro, repleto de pulsões criativas e potências artísticas.

Na contemporaneidade, o cineasta brasileiro Joel Pizzini, expõe um cinema carregado de influências de Pasolini e evidentemente poético. Na obra "*Enigma de um dia*"¹¹, um curta-metragem de 1996, Pizzini conta a história do vigia de um museu que ao contemplar o quadro do mesmo nome do filme, de Giorgio De Chirico, é transportado para um universo metafísico - uma obra que "bela demais" quebra com a ação sensório-motora do protagonista e o transporta para uma situação "óptica e sonora pura". Relembrando a definição inicial de poesia como a criação de algo capaz de tirar o espectador da realidade e carregá-lo para o espaço do sensível; temos então no filme exemplificado essa reação. Primeiro o próprio personagem é levado a esse espaço onírico, depois (juntamente) o espectador é transportado para esse mesmo lugar, guiado pelo protagonista. Existem, na verdade, três camadas do imaginoso nesse filme, o primeiro que compreende ao enredo, o segundo ao espectador, e o terceiro pelo

¹¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tT-6uyWTWGY>> Acessado em: 9 de Maio de 2021.

movimento que o próprio cineasta/autor faz com a obra - aqui ilustrando claramente o discurso indireto livre que Pasolini propõe como a língua técnica da poesia dentro do cinema - o autor mergulhado e entrelaçado no enredo, e personagem e espectador carregados por ele. Dessa forma, o diretor é capaz de transpor para o sujeito que observa a sua obra cinematográfica o monólogo interior do vigia - recurso da literatura traduzido em imagem como discurso indireto livre.

Já na cena de abertura de "*Enigma de um dia*" aparece outro ponto crucial exposto por Pasolini para o enquadramento da obra como Cinema de Poesia: a câmera está posicionada, fixa, e alguns personagens entram em cena comentam algo, e saem; a câmera aqui funciona como o quadro, como um plano *point of view* da obra de De Chirico, que olha para os seus admiradores no museu. No final do curta, o diretor nos entregar o delírio imaginário do protagonista, com um *zoom in* nas costas do personagem parado em frente ao quadro, troca para o olho do mesmo, e então revela o quadro: nesse momento o espectador é capaz de identificar todos os objetos (*im-signos*) utilizados na composição do filme, presentes no quadro de De Chirico. O curta-metragem de Pizzini é uma poesia do olhar, através de associações entre imagens e sons, que transita pela narrativa de um pensamento de um protagonista imerso no espaço do imaginário. De forma a abrir fissuras na percepção determinista do mundo real, incomodando e provocando o espectador a olhar de outra forma aquilo que lhe é apresentado.

Outra exemplificação de um cinema poético, anterior a qualquer formulação do "Cinema de Poesia" de Pasolini, provando que as definições propostas estão mais para categorizar esse estilo cinematográfico e reconhecê-lo como a verdadeira linguagem do cinema, do que na formulação de um *modus operandi* de uma obra com potência poética, é "*Emak Bakia*" (1926)¹². A obra do francês Man Ray, tem como subtítulo "*cinépoème*", e apresenta recortes de cenas montados em sequência, transformando em filme a estrutura de um poema: versos aparentemente desconexos, que somente lidos em conjunto e relacionados posteriormente fazem sentido completo.

Em 1915, Man Ray conheceu o pintor francês Marcel Duchamp, com quem fundou o grupo dadaísta em Nova Iorque, movimento este que tinha como principais características o espírito de protesto, a improvisação artística,

¹² Disponível em: <<https://vimeo.com/7746617>> Acessado em 18 de Maio de 2021.

rompimento com modelos clássicos/tradicionais, e teor irracional. Posteriormente, Ray também faz parte do surrealismo em Paris, outro movimento artístico bastante atrelado a uma expressividade espontânea, com criação de cenas irreais e realidades paralelas, além de uma grande valorização do inconsciente. Muitas dessas tendências presentes em cada um dos movimentos artísticos com os quais o diretor se associou em momentos de sua vida, apresentam características semelhantes com as apontadas por Pasolini em suas definições do Cinema de Poesia, feita somente cerca de quarenta anos depois.

Man Ray era visto sempre à frente do seu tempo, um gênio, um transformador e com certeza um inovador. O seu domínio sobre a arte 'surreal' e o conceito de 'dadaísmo' o fazem criar um aspecto no cinema que foge de qualquer homogenia, pois o seu "cinema" não segue uma lei, não apresenta conflito para o roteiro, seu filme é simplesmente um "sonho" sem razão. (FERNANDES, 2018).

O curta-metragem segue uma linha muito próxima dos ideais surrealistas, como a irracionalidade e cenas psicológicas, todo o enredo da obra é sustentado sobre a concepção de um sonho: cenas dispersas que se relacionam através da montagem. Na primeira cena do filme temos um olho invertido centralizado no meio da tela, e a última cena é um primeiro plano de uma mulher com falsos olhos pintados em suas pálpebras. Como uma gravação do próprio ato de sonhar, o diretor brinca com a metáfora do olho que se fecha e se abre, do que se é possível ver - e viver - com os olhos fechados, em um outro espaço de diálogo em que o enredo pede por privacidade - "deixe-me em paz"¹³ - e carrega o espectador para caminhar lado a lado pelos seus delírios utópicos.

Continuando, ainda dentro do movimento artístico surrealista, outro nome surge como destaque: Luis Buñuel, um realizador de cinema espanhol, naturalizado mexicano, que junto com Salvador Dalí, criou o pasmoso "*Um Cão Andaluz*" (1929). Todo o filme é construído como um recorte dos sonhos (imagem-tempo deleuziana), sem qualquer ordem cronológica, fazendo extremo uso de fantasias e do inconsciente, expondo imagens metafóricas e perturbadoras, como a famosa cena do olho - o diretor cria a ideia de que está cortando o olho de uma mulher com a navalha, o personagem inicia o ato, corta para uma fina nuvem

¹³ Significado atribuído pelo diretor ao título "Emak Bakia", que também era o nome da casa de veraneio de Arthur Wheeler, quem encomenda o filme. Informação retirada do site: <<https://artsandculture.google.com/asset/emak-bakia-man-ray/awFsbEh-4JEdpQ?hl=pt-br>> Acessado em: 21 de Maio de 2021.

que atravessa uma lua cheia, corta para o olho de uma cabra em plano detalhe sendo cortado. A proposta de Buñuel e Dalí sempre foi a do choque, da quebra, em todos os sentidos, e sempre dentro do onírico. Posteriormente, em 1958, Buñuel escreve que o cinema era o instrumento da poesia, devido a capacidade de conter o sentido de tudo o que não cabia à realidade, funcionando como o caminho para o espaço do subconsciente, e que ainda carregava um caráter libertador e de inconformismo perante a sociedade enclausuradora que está sempre a nos limitar (MARTELO, 2012, p. 18).

Arrematando, mesmo que Pasolini defina um Cinema de Poesia, nos anos 1965, e que Deleuze, posteriormente, reconheça a ruptura de duas eras cinematográficas em meio do neorrealismo (década de 1940) e da *nouvelle vague* (década de 1960), estas não são determinantes. Pegando alguns exemplos clássicos de filmes de um dos períodos, nos deparamos com duas tendências fortes e bem estruturadas no grande cinema: uma narrativa, prosa, clássica, imagem-movimento, comercial; e outra poética, onírica, imagem-tempo, artística: em 1960, lançamento do maior clássico do suspense, "*Psicose*" de Hitchcock; em 1965, "*Pierrot le Fou*" de Godard, um dos fortes exemplos de Pasolini em sua defesa; também em 1965, um musical romântico, "*A Noviça Rebelde*" de Robert Wise; em 1967, "*A Bela da Tarde*" de Buñuel, outro grande filme surrealista; fechando em 1968 com a maior ficção científica, "*2001: Uma Odisséia no Espaço*" de Stanley Kubrick, e também com o histórico faroeste, "*Era uma vez no Oeste*" de Sergio Leone. Todos grandiosos clássicos, narrativos ou poéticos, não separados em eras distintas, apenas reconhecidos como dois tipos de fazer cinematográfico como já compreendia Chklóvski em 1920. Além do mais, fica comprovado por exemplo anteriores - como "*Emak Bakia*" - que assim como vemos na História da Arte, não existe uma ruptura taxada e exata entre dois momentos, duas escolas, que se diferenciam, e sim uma transição de formas de tratar/ver as mesmas coisas. No cinema, partindo desse entendimento de leitura de imagens conceituados por Deleuze, ou na diferenciação feita por Pasolini, são mais duas formas distintas de ler imagens, do que propriamente uma diferenciação entre dois estilos cinematográficos. Dessa forma, é passível de conclusão que cinema de prosa e cinema de poesia são coexistentes desde os primórdios do fazer cinematográfico, diferenciando-se por público, narrativa, potência artística, e estética.

4 SELMA TAMBÉM É POESIA?

Após a explanação sobre a historicidade do cinema de poesia, e sobre o corpo trans dentro da produção audiovisual, chega o momento de tratarmos do objeto ao qual a pesquisa é fundamentada. Compreendendo as diferenças que existem do poético dentro de uma obra de arte, seja ela pré-definição de Pasolini ou posterior, como uma potência artística capaz de fazer o espectador transcender de seu espaço rotineiro e alcançar uma contemplação diferente da ordinária; e também reconhecendo os injustiçamentos dos corpos transgênero nas suas representações, juntamente com a formulação inicial do conceito trans-poético como a fissura da sociedade. Só então cabe analisarmos a obra "*Selma Depois da Chuva*".

"Selma" é um filme curta-metragem catarinense lançado em 2019, que conta a história de uma filha que retorna a sua morada da infância para buscar sua mãe acometida pelo Alzheimer. A narrativa se desenrola toda fundamentada na relação entre mãe e filha, envoltos de uma protagonista, que já adulta, busca a aprovação de sua progenitora frente às decisões de vida que tomou. Dessa forma, encontrando um espaço de identificação bastante comum para todos os espectadores, oferecendo um acontecimento rotineiro da vida - inversão de papéis, os filhos se tornando os responsáveis pelos pais - em que a maioria das pessoas já viveu (ou vai viver). No curta-metragem todas essas questões são colocadas em pauta, com o detalhe de ter como personagem principal uma mulher transgênero. A metáfora aí já está posta, mesmo que Selma se coloque na sociedade como mulher, para ter a sua afirmação de gênero completa, ela necessita do reconhecimento de sua mãe: um corpo *outro* só faz parte quando é reconhecido.

Rancière em seu artigo "A Estética como Política", afirma que "(...) a arte consiste em construir espaços e relações a fim de reconfigurar material e simbolicamente o território comum." (RANCIÈRE, 2010, p.19). O filósofo pontua uma responsabilidade da arte para com o coletivo/sociedade, tornando o fazer artístico extremamente necessário e político. No caso, em "Selma" a crítica é feita de forma sutil, o empoderamento da mulher transgênero é encenado através do conflito de retorno à infância, e maquiado pela doença de sua mãe. Nessa especificidade da protagonista reside a grande força do filme, em sua sutileza e

naturalidade de tratar a representatividade trans, ao pé de igualdade com qualquer sujeito. Quebrando com a lógica do determinismo social em uma espacialidade comum, capaz de tocar o subconsciente até mesmo do sujeito mais padronizado.

O objeto de pesquisa se mostra então poético, primeiramente pela mensagem que se propõem a passar, pela sua aprovação como arte-política: força que carrega em sua narrativa, ao trazer um assunto embaraçado pelas amarras sociais, e apresentá-lo com a naturalidade do acontecimento. Mas também se sobressai como poesia quando analisado frente às suas escolhas estéticas em trabalhar com uma fotografia em preto e branco, em inserir uma trilha sonora potente como suporte da epifania da protagonista, em ter a delicadeza da atuação. Para tanto, todos esses pontos cruciais serão explanados nos subcapítulos a seguir.

4.1 POLÍTICAS DE SILENCIAMENTO

No mês de março de 2018 a ANCINE publicou que foram aprovadas cotas para mulheres, negros, e indígenas em editais para produção cinematográfica. Para além de qualquer questionamento, estava posto que o setor audiovisual passava a reconhecer a carência de certos perfis dentro das produções nacionais - reflexo de incansáveis lutas e do contemporâneo movimento "Me Too" no grande cinema hollywoodiano. Pelas palavras do próprio diretor-presidente da ANCINE na época, Christian de Castro: "Esse é um primeiro passo para se pensar medidas de ampliação da representatividade de mulheres, negros e indígenas no mercado audiovisual brasileiro"¹⁴. Para cada edital, firmava-se que ao menos 35% dos valores investidos seriam para projetos dirigidos por mulheres cis ou transsexuais, e 10% seriam reservados para diretores(as) negros(as) (pretos e pardos) e indígenas. Ainda no mesmo ano, no edital SAV/MINC/FSA¹⁵ N° 02 - Produção de curta-metragem - categoria Carmem Santos, o projeto "*Selma Depois*

¹⁴

Disponível

em:

<<https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/aprovadas-cotas-para-mulheres-negros-e-indigenas-em-edital-para-producao-cinematografica>> Acessado em: 11 de maio de 2021.

¹⁵ SAV/MINC/FSA: Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura / Fundo Setorial Audiovisual.

da Chuva" foi contemplado em primeiro lugar¹⁶. Exatamente no ano antecessor do início do mandato atual-bolsonarista brasileiro, um filme sobre uma mulher trans com maioria de mulheres na sua produção era contemplado para gravação pelo Ministério da Cultura (MinC), e enchia diversos corações de esperança sobre representatividade, diversidade e engrandecimento do cinema nacional. No primeiro dia do ano de 2019, a partir de uma reforma administrativa do governo recém-empossado, o MinC é extinto pela medida provisória nº 870, e é posto um grande obstáculo frente ao sonho.

"*Selma Depois da Chuva*" é roteirizada por um homem homossexual, dirigida por uma mulher cisgênero, composta por profissionais mulheres na maioria das áreas de produção, trilha sonora de uma cantora brasileira, e protagonizada apenas por duas atrizes¹⁷, sendo uma delas uma mulher transsexual. Já na descrição da equipe do filme é possível perceber tratar-se de uma obra de grande significado, dando voz a tantos *outros* que por muitos anos permaneceram a sarjeta das produções cinematográficas. Atentando ao destaque de ter como protagonista uma atriz transsexual, em uma narrativa que não está diretamente preocupada em tratar sobre as dificuldades e lutas da personagem, mas sim em colocá-la em uma situação real/ordinária de retorno a infância e inversão de papéis de cuidados entre mãe e filha. Tendo todas essas primeiras impressões em mente, salta o questionamento de que, nos dias atuais, provavelmente esse projeto não seria contemplado em um edital de financiamento público no Brasil.

O filme é lançado em 2019 e consegue grande distribuição entre festivais de cinema nacionais e internacionais, seu enredo - mesmo originário de um país que o despreza - é reconhecido mundialmente como uma força crítica e

¹⁶ Informações fornecidas pela diretora do curta-metragem, Loli Menezes; não sendo possível acessar as páginas do site da FSA que apresentam o edital e o seu resultado. A página foi derrubada, e não pode mais ser acessada.

¹⁷ Cabe uma rápida reflexão desta obra em relação ao Teste de Bechdel, que busca gerar uma reflexão sobre as obras audiovisuais que são consumidas. O teste consiste em fazer três perguntas para o filme: 1) O filme tem duas ou mais personagens com nomes?; 2) Elas conversam entre si?; 3) O assunto da conversa é algo que não seja homem ou assuntos relacionados a romances?. Aplicando ao filme "*Selma Depois da Chuva*" podemos responder que: 1) Sim, a obra contempla duas personagens femininas - quanto ao nome, a mãe não tem nome, mas não diminui a sua importância, podendo ser relevado tratando-se de um curta-metragem -; 2) Sim, elas conversam entre si; 3) Sim, o assunto não gira em torno de um relacionamento amoroso/romântico, nem especificamente sobre um homem - mesmo que haja a menção do pai. Portanto, Selma passa no teste. Essa é uma reflexão importante quando nos questionamos sobre a representatividade e o tipo de representação que uma mulher tem dentro de uma obra cinematográfica, por se tratarem de questões tão simples, mas que muitas vezes são negadas às personagens; mais uma vez reforçando o estereótipo e subalternidade frente ao homem.

atual que não é passível de silenciamento. Toda arte está inserida em seu momento histórico, ela é fruto do espaço político em que é pensada e realizada: "Selma" é produto de um tempo em que os debates sobre representatividade estão em alta, tanto como contracultura, quanto como um grito de clamor por atenção as questões que elenca. A contemporaneidade do curta-metragem convive com uma política anti-cultural que menospreza a produção artística em todos os âmbitos, que reprime exposições de artes plásticas, que desabilita obras cinematográficas aclamadas, que questiona a legitimidade de qualquer forma de expressão que confronte o determinismo sócio-cultural, hoje escancaradamente exposto. Somado a isso, relaciona-se também com 184 mortes¹⁸ de pessoas transgênero no ano de 2020, colocando o Brasil no topo da lista. A atualidade brasileira passa por um momento de legitimação do patriarcado extremo, onde as regras sociais conservadoras estão escrachadas, um momento em que os regimentos da Igreja outrora arcaicos retornam com força - aqui muitas vezes mascarados de evangélicos -, e onde todos os simpatizantes com o governo regente sentem-se sancionados em agir pelas próprias mãos e cometer diversas atrocidades contra os direitos humanos, entoando gritos de guerra em suas ações "por Deus, e pela família, eu voto não"¹⁹.

No cenário mundial surgem também situações de extremo retrocesso, como a tentativa de Trump em 2018 de desconsiderar a diversidade de gênero, restringindo-o "somente como uma condição biológica imutável determinada ao nascimento" (BAGAGLI, 2019, p. 14). A tentativa do então atual presidente dos Estados Unidos visava por excluir indivíduos transgêneros sob a ótica legal, expulsando assim, todo o grupos de pessoas "diferentes" do entendimento das leis de direitos humanos. Dessa forma, colocando toda a comunidade trans - literalmente - à margem da sociedade, pois nenhuma das garantias humanas e sociais impostas na constituição se aplicariam a estes. A proposta de Trump não foi efetivada, e ainda contou com uma declaração de repúdio de mais de 2.600 cientistas "afirmando que a busca em fixar o sexo jurídico de um indivíduo por meio de parâmetros biológicos é antiética e pseudocientífica, além de ser

¹⁸ Segundo dossiê divulgado pela Associação Nacional das Travestis e Transexuais (Antra) divulgado em 29/01/2021. Informação retirada do site da CNN Brasil. In: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2021/01/29/brasil-segure-no-topo-de-paises-que-mais-rep-ortam-assassinatos-de-trans-no-mundo>. Acessado em 8 de maio de 2021.

¹⁹ Enunciado repetido inúmeras vezes durante o golpe midiático-parlamentar brasileiro, através do impeachment de Dilma Rousseff, no ano de 2016.

inconsistente com os direitos humanos" (*ibid*). Claramente as tendências reacionárias e conservadoras dos governos mundiais que vivenciamos na atualidade apresentam uma incompatibilidade com o avanço das discussões sobre identidade de gênero, não lhes é interessante - de maneira alguma - que o seu status dominador patriarcal muito bem estruturado seja questionado. E aqui novamente encontramos com argumentos cristãos e biológicos que buscam deslegitimar os corpos *Outros*, alegando a relação de gênero restrita ao sexo originário, e assim imutável, desconsiderando a individualidade do sujeito.

Façamos uma pequena digressão. Pegando os últimos dados populacionais mundiais, existem cerca de 7,78 bilhões de pessoas no mundo, das quais 36% são adultos, portanto aproximadamente 2,8 bilhões de pessoas na contemporaneidade estão na fase adulta. Desse número, tomando como perspectiva o estudo de 2016 da Williams Institute que aponta que 0,6%²⁰ dos adultos se reconhecem como transgênero, portanto reconhecendo 168 milhões de pessoas adultas que se identificam como trans. É evidente que a identidade de gênero não é apenas uma moda, ou uma onda, como muitos gostariam de provar. Porém, mesmo com uma grande quantidade de pessoas transgênero, a sociedade ainda insiste em tratá-las como minoria - mesma coisa acontece com os negros, as mulheres, todos os LGBTQIA+, etc. Observando por esse recorte é visível que as "minorias" juntas são na verdade a maioria, frente ao homem-branco-cis-héterossexual que clama por poder, mas que efetivamente representa a menor parte da população.

Simultaneamente a todos esses embates entre o momento histórico da obra e a narrativa da mesma, está a trilha sonora elencada para o filme: "Manhãs de Setembro" de Vanusa. Uma cantora que atingiu o seu auge durante os anos 60 com a Jovem Guarda, um grupo de jovens alegres e descontraídos que compunham um programa televisivo e ditavam estilos de moda e comportamento para a juventude. Em 1964 estoura o golpe e se instaura a ditadura civil-militar no Brasil, estabelecendo nesse momento, a Jovem Guarda como a normativa para os próximos adultos sobre como se portar, se vestir, se relacionar, e não se politizar. Nessa mesma onda, tantos outros artistas tornam-se os "queridinhos" por manterem-se em caixinhas muito bem determinadas e continuarem a ilustrar as

²⁰ Disponível em: <<https://www.publicmedievalist.com/transgender-middle-ages/>> Acessado em: 8 de Maio de 2021.

televisões das casas brasileiras, com uma massificação propagandistas que - novamente - naturaliza os regimentos ditados pelo grupo do poder. Porém, Vanusa de certa forma se desprende dessa pré-determinação.

Em 1981, Vanusa gravou a versão brasileira do hino gay "*I Will Survive*", "*Eu Sobrevivo*". Em 2010, Vanussa foi condecorada como rainha do primeiro Gala Gay de São Paulo e madrinha da parada LGBT de Santo André (SP).²¹ Em 2017 na peça "*Gisberta*", que conta a história real de uma mulher trans brasileira, assassinada em Portugal após ser espancada por 14 garotos, é interpretada a música "*Sonhos de um Palhaço*"²², também de Vanusa. Em 2019 surge o curta "*Selma Depois da Chuva*" onde uma das mais famosas músicas da artista é escolhida como trilha sonora em uma longa cena intimista com a protagonista trans em evidência. Em 2020 Vanusa morre, apresentando - por coincidência do destino - traços de Alzheimer. Em 2021, Vanusa é central na nova série da Amazon Prime intitulada "*Manhãs de Setembro*", que contará a história de uma mulher negra transsexual brasileira, interpretada por Liniker.

Desde o momento que a cantora se descola da imagem a qual foi taxada no início de sua carreira, ela caminha por espaços artísticos que endossam a luta pela representatividade, e mesmo após seu falecimento, ainda continua a estar presente. Na letra da música "*Manhãs de Setembro*", composição autoral da cantora, Vanusa da voz a todas as mulheres, a todos os tipos de mulheres: "*Fui eu que se fechou no muro e se guardou lá fora / Fui eu que consegui ficar e ir embora / E na solidão sem ter ninguém, fui eu / Eu quero sair / Eu quero falar / Eu quero ensinar o vizinho a cantar*"²³. A cantora expressa o clamor da mulher reprimida, que se mantém atrás de uma fachada de sorrisos e vestidos bem passados para agradar o marido e a sociedade, mas que, ao mesmo tempo, é essa mesma mulher que reconhece a sua dor, e exausta de se manter nas sombras, agarra com todas as forças uma oportunidade e sai, quebra com o padrão, e vai a luta por seu reconhecimento. A música como um todo pode caber em tantas outras dores amarguradas de silenciamento que num ápice se rompe e transborda, em

²¹ Disponível em: <https://www.guiagaysaopaulo.com.br/noticias/famosos/idolatrada-por-gays-e-travestis-vanusa-morre-aos-73-anos>. Acessado em: 27 de abril de 2021.

²² Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/sucessos-de-daniela-e-vanusa-ajudam-ator-m-cenar-saga-triste-de-gisberta.html> > Acessado em 27 de abril de 2021.

²³ Trechos da canção "*Manhãs de Setembro*" de Vanusa. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/vanusa/67525/> Acessado em: 27 de Abril de 2021.

uma pulsão que urge dentro do inconsciente até tornar-se inevitável e caminhar para o holofote central - é novamente o trans-poético.

Toda obra de arte, seja ela música, filme, quadro, performance, etc, sempre é política, simplesmente por ser a expressão de algo que está para além do corriqueiro, algo que não condiz com o dia-a-dia, sempre posta como algo a mais. Jacques Rancière, pontua sobre a correlação entre arte e política, como a pulsão escondida do artista que emerge em formato de obra opondo-se ao determinismo sócio-cultural:

Esta arte não é a instauração do mundo comum mediante a singularidade absoluta da forma, mas a redistribuição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado, ou a criação de situações adequadas para modificar nossos olhares e nossas atitudes em relação a esse ambiente coletivo. Essas micros situações pouco diferentes da vida ordinária [...] visam a criar ou a recriar ligações entre os indivíduos, suscitar novos modos de confrontação e de participação. (RANCIÈRE, 2010, p.18)

A arte que redireciona, que usa do comum e ordinário para propor uma estranheza e fazer necessária a reflexão. "Selma" traz uma protagonista diferente do padrão, uma mulher trans que é posta em uma narrativa comum; a singularidade está justamente no gênero da protagonista não ser tratado como algo único e pontual, mas tratado como igual. No entendimento do filósofo, a arte-política aqui é a criação de uma situação rotineira deslocada do padronizado que permite a modificação do olhar do espectador para a obra. Não mais através do heróico-cômico, ou da comédia burlesca de um homem disfarçado de mulher, e nem mesmo sob uma conduta educativa e institucional, mas sim leve e participativo, onde muitos podem se simpatizar com a trajetória da protagonista e se reconhecer nos seus sentimentos conflituosos e/ou desentendimentos com sua mãe.

Ainda, o filósofo, pontua que a "imagem do cinema é na verdade a história de uma restituição das imagens-mundos a elas mesmas. É uma história de redenção." (RANCIÈRE, 2000, p. 8). A particularidade do cinema está em permitir ao espectador revisitar imagens com outros olhos, como forma de rever e repor o significado dos objetos/imagens neles: o filme se preocupa sim em pontuar a transição da protagonista, e em expor a não-aceitação da mãe sobre a situação, mas tudo advém com a sutileza camuflada de um encontro desconfortável entre uma filha distante e sua mãe enferma.

A política advém quando aqueles que 'não têm' tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. (RANCIÈRE, 2010, p. 21)

Continuando ainda com Rancière, é reconhecível em "Selma" essa explanação que o autor faz sobre a política na arte surgir como o espaço de voz daqueles que "não tem" voz, permitindo que suas bocas falem para além da dor, que elas sejam capazes e reconhecidas como uma voz que enuncia o comum, tanto o comum à elas, como o comum à todos: o curta-metragem expõem através de uma narrativa dramática tradicional a igualdade entre todos os seres-humanos, a não diferenciação daquele que a enuncia simplesmente por ser irreconhecido.

Quando o "poder" se expande para todos os sujeitos, quando se dá a ouvir a voz dos marginalizados, e essa mesma voz faz-se passível de entendimento pelo espectador externo - mesmo que como repulsa -, é quando a política emerge na arte e faz dela instrumento de mudança, de assimilação de outras realidades, de entendimento sensível que transcende as normas palpáveis. A relação entre política e estética/arte está diretamente relacionada com a forma como a arte intervém na sociedade, em como ela choca e reconfigura, como se faz sensível ao espectador, como ela questiona. Novamente, em "Selma", o comum é a relação com a mãe, e o singular é a identidade da protagonista; é justamente sobre tratar como global o que ainda é tratado como singular.

4.2 "SELMA DEPOIS DA CHUVA": UMA ANÁLISE

"Selma, uma mulher trans, volta para casa 30 anos depois para buscar sua mãe que está com Alzheimer."²⁴ Esta é a sinopse oficial do curta-metragem "*Selma Depois da Chuva*" com direção de Loli Menezes, lançado em 2019. De pontapé inicial, na descrição do filme, já está posto qual é a verdadeira mensagem

²⁴ Sinopse do curta-metragem disponível na descrição do filme na plataforma Vimeo.

colocada na obra: a representatividade da mulher trans. Mesmo que a narrativa se comporte de forma natural em posicionar a sua protagonista em um momento ordinário da vida de um ser-humano, e maquiar a situação através da doença da mãe, o objetivo é claro, é sobre reconhecer a pessoa transgênero dentro da sociedade em pé de igualdade com todos os outros seres.

O filme se inicia com uma cena do ponto de vista da protagonista, que ainda não vemos, observando a janela de um ônibus. Com a paisagem em movimento surge a voz de uma mulher através de um áudio de celular, ouvimos apenas o que ela diz, tendo que imaginar as respostas da pessoa com a qual conversa. Essa voz feminina estabelece o diálogo com Nelsinho, um apelido carinhoso que ela trata o receptor de suas mensagens. Na sequência temos o anúncio de um problema quando a mesma reporta que não estará presente, pois não quer ter que explicar para os seus filhos a situação, mas pondera acreditar que o mesmo entenda. No encerramento da conversa-monólogo ela diz "*vem buscar tua mãe*" e aconselha levá-la para uma clínica. Pronto, logo de abertura estão dados as problemáticas da narrativa do curta-metragem: primeiro a mãe enferma, e segundo algo em Nelsinho que não é completamente aceito.



sequência 1

A cena de abertura se encerra com a parada do ônibus. Nesse momento vemos parte da rua e do ônibus, e partes dos pés da pessoa que desembarca. De prontidão notamos tratar-se de uma mulher, a vemos apenas da cintura para baixo, mas sua sapatilha nos pés e bolsa nas mãos nos levam a entender ser uma mulher (sequência 1). Não é Nelsinho que sai do ônibus, é Selma. A partir desse momento o espectador compreende, mesmo aquele que não leu a sinopse da obra, que o filme irá tratar sobre uma mulher que em algum momento anterior era tratada como um homem.

Selma chega na casa de sua infância, que também carrega muitos sentidos, como a casa do interior que tantas pessoas deixaram para trás no momento em que vão em busca de suas carreiras; ainda é a mesma casa de tantos espectadores, a casa dos pais que fica em outra cidade, repleta de lembranças. Essa relação afetiva com a casa também fica clara quando Selma chega em frente a porta de entrada, ela rapidamente acaricia o batente como quem relembra todos os sentimentos vividos naquele espaço, ganha coragem e então abre a porta, e diz "*Mãe, ta pronta?*". A recepção de sua mãe ao vê-la não poderia ser mais dolorida, quando a mesma questiona sobre a ausência do Nelsinho. Aqui fica estampado no rosto da protagonista a dor do não-reconhecimento por parte de sua mãe, a negação da mesma em enxergar.



sequência 2

Posteriormente temos a cena de um café bem-educado e uma rápida conversa entre mãe e filha. Selma serve o café e apresenta a solução para o problema, ela irá levar a mãe para morar com ela, começa a listar todas as cortesias que a mãe irá ter, roupa de cama nova, uma televisão só pra ela, ventilador no quarto - Selma se esforça constantemente para caber no papel da boa filha. A mãe durante todo o tempo a encara com incomodação, até um momento em que ergue-se da cadeira e salta sobre Selma com um pano na mão e esfrega de forma compulsiva em seu rosto (sequência 2), gritando que se o pai vê-la vestida desse jeito, ela será castigada fortemente. Nesse momento da narrativa, começa a chover.

Na cena surge sutilmente a denúncia de uma estrutura patriarcal, onde a mãe reage frente à filha justificando sua atitude através de um homem, o pai, que a irá castigar. É ao homem, ao mais simbólico sujeito do determinismo social,

que a mãe fundamenta a sua atitude: não se pode ir contra o que a sociedade trata como normal, ela não pode permitir que o pai veja Nelsinho como Selma, pois isso iria contra tudo que é normal/correto. A recusa não é somente para a manutenção do relacionamento entre filho/filha e pai, mas sim sobre a não aceitação de que seu filho esteja deslocado do padrão naturalizado. A principal alegoria dessa encenação está no literal ato da mãe em demaquilar Selma como forma do cercamento das pessoas trans, o apagamento de seus corpos, a violência velada do patriarcado: atitude constante na sociedade, antiga e contemporaneamente, exemplificado pela ineficácia de reconhecimento e segurança que a pessoa transgênero convive todos os dias - lembrando o ponto apresentado anteriormente da alta taxa de assassinatos de pessoas trans no Brasil.

Na sequência seguinte, é apresentado o nível que encontra-se o Alzheimer da mãe, através do seu desespero por sua escova de cabelos, que aparentemente sumiu. Selma oferece ajuda. Adentramos então no espaço da mãe, em seu quarto, ela ainda angustiada pela ausência de sua escova começa a devanear: *"Porque que Deus ta fazendo isso comigo? Eu sempre fui uma pessoa boa! Eu nunca fiz mal pra ninguém"*. Selma então a encara, e a mãe a questiona *"Eu fiz mal pra você?"*. A chuva, que já caía, agora engrossa e um trovão ressoa no fundo. Numa reação espontânea, a mãe cobre o espelho da penteadeira.



sequência 3

A trilha sonora do filme, *"Manhãs de Setembro"*, na voz de Vanussa invade a cena, combinada com a ação de Selma pentear gentilmente os cabelos de sua mãe. Em meio a música e as trovoadas, a cena toma um ar etéreo. A mãe centralizada sentada em uma cadeira em frente a penteadeira, o espelho ainda coberto (sequência 3). Atentemo-nos ao espelho por um momento, diversas são as metáforas que residem nesse objeto: o espelho mostra o que não conseguimos ver,

nos apresenta a nós mesmos, o reflexo da verdadeira face, a mais pura imagem da realidade; sua cobertura então representando o que é insuportável, o que não se quer ver/admitir. É a representação da resistência da mãe a olhar verdadeiramente a sua filha, o que está alojado no inconsciente freudiano. Tomando, para a interpretação do ato, a explanação de Georges Didi-Huberman sobre os diferentes significados envolvidos da imagem: "devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olhas, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui". (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). *Shut your eyes and see* - feche seus olhos e veja -, a mãe cobre o espelho como uma representação do fechar dos olhos, ou o esconder do que não se quer ver; com esse ato, a narrativa encaminhará a mesma à olhar para esse *vazio* - escuridão do olhar, espelho que não reflete - e realmente ver a sua filha, e todas as cercamentos que ela fez; a verdade que a constitui, mas que é escondida.

Quando no seu texto "O que vemos, o que nos olha", Didi-Huberman apresenta o objeto caixão/túmulo, e reflete sobre as mais distintas relações que este pode ter com o sujeito que o observa. Diferentes são os significados que uma pessoa tem ao contemplar o objeto elencado, mas o que ressaltamos sobre essa elucidação está na subversão do olhar, do que não se quer ver: no filme, a mãe não quer ver seu filho como Selma. O escritor, trata sobre os crentes que ao olhar a sepultura ali não reconhecem nada, por acreditar que o que jaz naquele espaço nada mais representa devido a ausência de alma daquele corpo. É, portanto, a negação do ser humano de se aproximar daquele signo para não questionar as suas crenças, é o não olhar para o *vazio* que se impõe a sua frente; o que se aproxima na leitura de "*Selma Depois da Chuva*" frente a quem "acredita" não existir a transexualidade, que um homem não poderia nascer no corpo de uma mulher, e então a recusa a ver, para não se deixar questionar sobre suas próprias ideias e crenças.

Outra relação possível de aproximação com o espelho está na cultura judaica: quando uma pessoa morre, o espelho é coberto. A mãe cobre o espelho tanto por não querer enxergar a verdadeira essência de sua filha, assim como uma metáfora de morte daquele Nelsinho que já não existe mais - se é que um dia existiu. Finalmente, quando Selma finaliza o coque-banana nos cabelos de sua mãe, ela descobre o espelho, revelando-se à ela (sequência 3), obrigando a mãe - e

o espectador - a verdadeiramente vê-la. O questionamento da mãe nesse momento então despenca: "*O Nelsinho morreu?*".



sequência 4

Em um close de primeiro plano (sequência 4) vemos o rosto das duas personagens em evidência, a pergunta feita anteriormente pela mãe ressoa no ar. Selma, muito presente naquele momento, parece a ponto de explodir; a mãe, com uma expressão distante, olha para o "caixão" - referenciando à Didi-Huberman novamente - posto à sua frente e continua o negando. Notemos a delicadeza desse momento, a quantidade de significações que estão postas nessa sequência sem a necessidade de muitos diálogos. O filme apresenta um pequeno cosmo relacional, entre mãe e filha, para expor tantas fissuras da sociedade - a parte pelo todo. É possível compreendermos o isolamento da mãe, sua confusão mental, e sua negação extrema, como um símbolo da extrema resistência que a sociedade mantém no regimento da ordem "natural" das coisas e dos seres. É ainda possível enxergarmos a presença do homem-patriarcal como a maior expressão de poder e repreensão daquele espaço. E por último, é possível sentirmos a dor de Selma, que busca o reconhecimento de uma pessoa que apresenta perda de memória, que almeja pela legitimação dos seus direitos como todos os outros sujeitos.

Nos segundos que Selma encara a câmera/espelho ao lado de sua mãe compreendemos que ressoam respostas não ditas no subconsciente do espectador: Sim, o Nelsinho morreu; Nelsinho nunca existiu; Nelsinho sou eu. Mas, contida, ela não fala nada. Selma fecha os olhos com um profundo pesar, e na cena seguinte ela transborda na chuva - representação físico-meteorológica do ato de chorar, de extravasar o sentimento acumulado. Aqui cabendo também uma leitura

deleuziana em reconhecer essa sequência como a imagem-tempo, representada por um encadeamento de ações dolorosas demais (mãe que cobre o espelho, mãe que pergunta sobre Nelsinho) que tiram a protagonista da situação sensório-motora, e a realocam em uma situação ótica e pura simples: a chuva que cai sobre suas expressões, a música que ressoa em seu corpo.

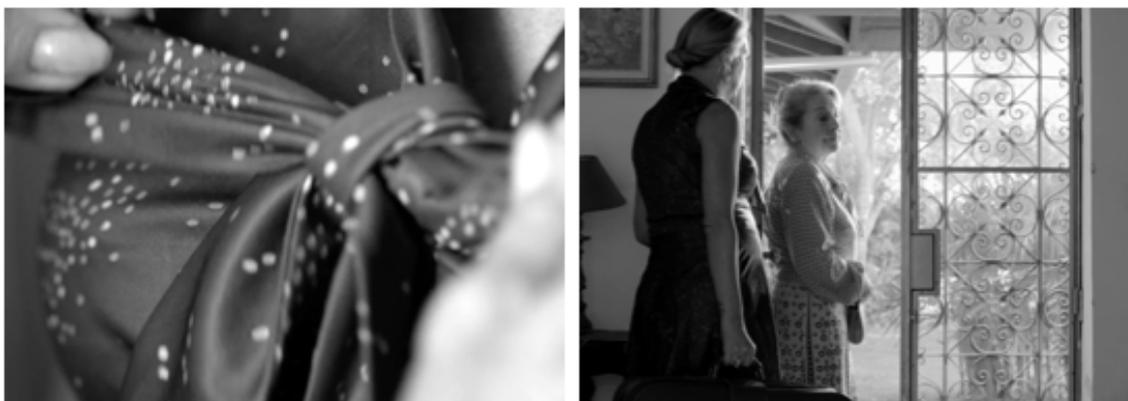


sequência 5

A cena é uma mistura de grito/dor e liberdade/riso, a chuva é o refúgio da protagonista contra o mundo, contra a doença da mãe, e contra a sua aceitação em uma sociedade discriminadora. Enquanto Selma se desmonta na chuva, sua atuação apresenta diferentes expressões em seu rosto: ela parte de uma risada nervosa e sarcástica, vai ao grito desesperado, sustentando um choro magoado e honesto por toda a interpretação; ela descarrega todas as frustrações e enfrentamentos, todas as dores e lutas, tudo transborda (sequência 5). Muito bem encaixado a esse momento tão único da protagonista está a trilha sonora: na voz de Vanusa a melodia conta sobre uma mulher que se sente presa, sozinha e esquecida, e que agora junta forças para sair. Nesse espaço, a letra de "*Manhãs de*

Setembro" faz uma relação direta com toda a luta pela legitimação da comunidade trans que clama por reconhecimento, empoderamento e liberdade. Setembro, ainda é o mês que começa a primavera, alegoria de renovação; quando a letra da música clama as mudanças que almeja fazer, ela traduz uma força transfigurativa que vem de dentro de quem a canta. E dessa mesma forma acontece com Selma, que transborda todas as potências que carrega dentro de si, para então, após a chuva, poder florear.

A sequência central do filme (cena da chuva) finaliza com uma visão externa da performance de Selma, vemos que a mãe a assistiu o tempo todo. Continuando a mesma linha de pensamento que desenvolvemos antes em relação ao espelho, aqui cabe a leitura de interpretação de ser o momento derradeiro para a mãe: agora ela está lúcida, ela enxerga; no momento em que ela realmente olha para Selma, ela é obrigada a ver. A voz de Vanusa se esvai e ouvimos a mãe dizer: "*A gente não conta nada pro teu pai*"; referenciando o papel do dominador que impõe as regras, a mãe aceita a filha como um segredo. Novamente resgatando o entendimento do curta se desenrolar como um micro-cosmo da realidade, onde a figura do pai é a dramatização do determinismo sócio-cultural - atentando que o personagem é apenas mencionado, ele nunca aparece, funcionando como um símbolo onipresente que mesmo ausente, rege aquele ambiente -, e Selma como representante de todos os *Outros* que tenta quebrar com os regimentos e conquistar a sua aprovação pela sociedade. Também, a mãe se apresenta como um tipo social dentro desta estrutura, ela também é submissa ao pai/sociedade, e todas as suas atitudes são encadeamentos de proteção para com Selma, mesmo que sem a reconhecê-la - talvez, a figura da mãe seja a mais representativa para o espectador ordinário, uma vez que ela representa este sujeito: o que enxerga a pessoa transgênero, mas não a aprova, que a deslegitima; o mesmo sujeito que realiza filmes com a temática da identidade de gênero, mas não escala um ator correspondente; o que não reconhece a existência de uma sexualidade divergente.



sequência 6

A chuva cessa, e a música para. Em meio ao som ambiente do gotejar da água que ainda escorre, ouvimos a voz da mãe: "*A gente não conta nada pro teu pai*"; essa última frase do filme, não é apenas a reafirmação de uma sociedade machista-patriarcal ao qual ambas estão inseridas e reprimidas, é também um jeito de poder amar, é a forma que a mãe encontra para amar o seu filho Nelsinho como a sua filha Selma. A conclusão da narrativa, com essa fala final, carrega um peso poético gigantesco, pois, primeiro é a solução - silenciosa e secreta - da mãe em se rebelar contra a estrutura que está inserida e assim restabelecer o seu relacionamento com a filha; mas também é o fechamento perfeito da narrativa, a finalização da fábula, o ultimato da denúncia política-poética feita pela obra em mostrar que é sim possível reorganizarmos o entendimento que a sociedade naturalizou e ampliarmos o conceito de humanidade, refutando um regime de autorização discursiva que legitima apenas uma voz única.

As últimas cenas mostram então o que decorre dessa pacificação, da reconciliação entre mãe e filha, com a conclusão da missão que Selma veio fazer e poder levar a sua mãe com ela. Em um plano detalhe vemos uma auxiliar a outra a se arrumar, o maior símbolo está no laço do vestido (sequência 6) presente na roupa das duas, onde uma ata o nó da outra: constituição dos laços afetivos, ou re-fazer dos laços perdidos. A roupa de Selma é escura com pequenos pontos claros, enquanto a roupa da mãe é branca com alguns detalhes escuros; mesmo diferentes, elas fazem parte uma da outra. E juntas, vão embora, para um outro momento, uma outra narrativa, finalmente deixando todo aquele passado dolorido e confuso para trás, apenas como uma lembrança (sequência 6). A metáfora final, encontra-se nas malas que Selma carrega ao sair da casa: é toda a sua bagagem

emocional e vivida, ela ainda as carrega, e sempre as vai carregar; mas ela não as veste mais. No momento de passar pela porta, ambas olham para trás, como uma contemplação do que um dia aquele espaço representou, mas hoje não cabendo mais, elas seguem para a frente: necessidade da mudança na sociedade, na desnaturalização dos regramentos que insistem em enquadrar.

4.3 A POESIA NA CHUVA

Poderíamos então compreender "*Selma Depois da Chuva*" como um cinema de poesia, como uma obra poética? Como vimos anteriormente, não existe uma fórmula fixa do que um filme deveria fazer para ser entendido como "de poesia". Assim como a própria formulação da palavra poesia, sua noção está muito mais entrelaçada com a forma como o público o assiste, como o filme é sentido pelo seu espectador. Vez que a poesia ressoa como tudo aquilo que se desprende do corpóreo, que está para além do carnal, ambientado em um espaço outro. São diversos os pontos passíveis de análise dentro da obra em questão para tatear uma resposta à pergunta inicial, estes serão explanados nos parágrafos a seguir.

Começemos pela fotografia. No princípio do Cinema as imagens projetadas não tinham cores, o mundo ali era todo em preto e branco; e os personagens não tinham voz, o filme era mudo, sua comunicação dialogal era feita toda através de letreiros. Com o passar do tempo, o avanço da tecnologia, e a forte necessidade do cinema se instaurar como o registro artístico mais fiel da realidade, essas mudanças foram alcançadas: imagem a cores, e voz atribuída aos personagens. Na atualidade, gravar em cores é a realidade - até mesmo de equipamentos pessoais, como smartphones - e quando pontuado de outra forma, surge a estranheza. Um filme contemporâneo que seja por inteiro em preto e branco, instintivamente encontra-se em um espaço deslocado de compreensão: relacionando-se muito mais com o espaço onírico, devido ao desprendimento da realidade colorida como forma estética. Tratando de "*Selma Depois da Chuva*" em sua primeira sequência de planos, a obra já nos transporta para esse local não-real

de um mundo bicolor, que nos remete a uma lembrança do que é passado - os *flashbacks* muitas vezes são editados como cenas em p&b, resgate de uma memória tanto do personagem como do fazer dos filmes antigos. Também, a sua imagem bicromática remete a uma espécie de áurea celeste que não correspondem às suas cores reais, nos encaminhando para um passeio para além das nuances das cores, um passeio pelo sublime. Cabendo ainda uma relação com o que diz respeito ao jogo de luz e sombra do Barroco, onde a luz está para o presente, o verdadeiro, a liberdade; enquanto que a sombra está para a dor, o obscuro, o passado. O filme inicia-se com uma metáfora clara, tantas coisas avançaram (filmes coloridos), e tantas coisas ainda são arcaicas (imagem em p&b): mundo está no contemporâneo, no tecnológico, no globalizado, mas a supremacia de um tipo de corpo ainda se mantém sobre todos os *Outros*.

Pier Paolo Pasolini, o cineasta italiano que fundamenta as diferenciações entre filmes poéticos e narrativos, trata da fotografia como um importante espaço de significação dentro de uma obra cinematográfica, a área de maior tratado dos *im-signos*. Pasolini identifica uma grande ocorrência de planos estáticos nos filmes que classifica como Cinema de Poesia, onde a câmera permanece fixa e os personagens entram e saem do plano a partir de seus movimentos, sem nunca mover a câmera. Para usar de um exemplo trazido anteriormente, "*Enigma de um dia*" de Joel Pizzini, faz uso majestoso dessa técnica de filmagem, tendo a câmera como um observador onisciente e enclausurado que somente pode olhar aquilo que está sendo mostrado, sem nunca mover seu olhar. Em "*Selma*" algumas sequências são estáticas, como a cena onde a protagonista escolhe o vinil que irá reproduzir, apresentando uma forte influência desse formato de representação; porém a maioria dos planos aqui acompanham a protagonista, são fluídos. Uma curiosa relação, porém, está na cena da mãe sentada na penteadeira - plano fixo - com a cena final de "*Enigma*" onde o vigia encontra-se postado em frente ao quarto: ambos os objetos olhados pelos personagens representam a revelação de um outro espaço, para a mãe, uma revelação de uma realidade, para o vigia, a de uma memória. Enquanto o vigia relembra diferentes espaços da cidade em que vive e dos lugares que já passou, a mãe é obrigada a enxergar a concretude de sua filha; os dois são transmutados para diferentes espaços, inversamente, a mãe sai do seu delírio do Alzheimer, para

retomar a realidade, e o vigia entra no quadro para caminhar pelo espaço de suas memórias.

Outro ponto de análise está na narrativa e na sua forma de estruturação dos diálogos, ou na falta destes. Quando uma obra cinematográfica apresenta muitas falas para seus personagens, conseqüentemente ela condiz com uma história narrativa, à um cinema de prosa; enquanto o que se diz poesia é sempre mais interpretativo - o silêncio é algo da poesia, um leitor quando a lê, necessita de pausas para interpretá-la. O filme apresenta-se como uma obra silenciosa, mesmo com a presença de diálogos e uma trilha sonora intensa e letrada, a principal mensagem está nos olhares, nas palavras não ditas, no significado dos silêncios. Curioso pensar como é construída a relação dos diálogos na obra, uma vez que a protagonista tem a fala muitas vezes reprimida: no início temos uma voz que fala com Selma, mas que nunca ouvimos a sua resposta; depois a mãe, que sempre se dirige a ela falando com outra pessoa - ela fala com Nelsinho. É apenas no final, quando a mãe diz a última frase que era realmente está conversando com Selma, é o único momento que é estabelecida uma interlocução com a protagonista; passível de relacionar essa formatação dos diálogos com a relação de ser apenas nas cenas finais do curta-metragem que Selma é reconhecida, e portanto incluída na conversa. A questão da escassez de falas no roteiro também se relaciona com a metáfora para a verdadeira fissura que o filme busca abrir: a pessoa trans existe, temos que falar sobre ela, colocá-la em evidência, e ela tem que ser representada; ela não pode mais ser silenciada. "*Selma Depois da Chuva*" é um filme que representa um povo, o povo trans, um grupo de pessoas que foram colocadas à margem da sociedade e do Cinema, que quando realizado e exibido, ele se impõe e resiste, desencadeando assim uma efetividade real, obrigando a sociedade a reconhecê-lo.

A presença de atrizes e atores transgênero em obras audiovisuais como personagens equalitários relaciona-se com Pasolini e a sua necessidade da poesia representar o povo. O italiano teve uma vida entrelaçada com a arte, graduado em literatura, foi poeta, professor, novelista, e um grande diretor de cinema com muitas obras polêmicas, gritantes de denúncia da sociedade, chocando a burguesia, e quebrando paradigmas. Seus filmes são obras políticas que escancaram as mazelas e preconceitos da sociedade, narrativas que respeitam a linguagem do *outro*, e colocam o povo representado dentro do cinema. E,

juntamente, "Selma" também é esse filme, mesmo que de forma mais sutil, apresenta toda essa poesia de denúncia e de representatividade, na beleza de uma protagonista que chora todas as suas dores, e uma mãe que a absorve. Ambos relacionando-se diretamente com a potência escondida da poesia, mais uma vez, a pulsão de morte de Freud, a penumbra barroca, a denúncia da sociedade estampada em uma tela, com a força que salta de dentro do peito do autor e se concretiza frente ao espectador: a poética da carnidade, do que é da carne, da verdade; é o trans-poético.

A cena da chuva, se faz necessária de específica leitura, sendo a sequência central da obra analisada. Novamente resgatando os ideais do Cinema de Poesia, essa cena se apresenta como a sua "subjativa indireta livre" proposta por Pasolini, representativa do monólogo interior na literatura. Neste momento o espectador é capaz de adentrar no inconsciente da protagonista e sentir todos os sentimentos que estão afluindo dela, compreendendo a dor que a mesma sente na situação que está inserida: um local produzido por um estilismo de direção em colocar metaforicamente toda a descarga de sentimentos da protagonista em cena. O momento de Selma na chuva é a sua entrega para o mundo sensível, é a pura imagem-tempo deleuziana, o emergir da personagem - e do espectador - em uma situação puramente ótica e sonora. É neste momento que se instaura a língua técnica da poesia, na tradução da comunhão da realidade da diretora e da atriz em imagem sensível para o público.

Cabendo também, uma leitura freudiana na sequência da chuva, como o impulsionamento do desaguar de seus sentimentos, que se relaciona diretamente com o entendimento de monólogo interior da personagem transmitido por meio de imagens audiovisuais, e também com a quebra da situação sensório-motora de Deleuze. Quando Selma escuta, pausa, e absorve a fala questionadora de sua mãe "*O Nelsinho morreu*", a personagem transita para o espaço intocado dentro de seu âmago (o inconsciente, local onde permanecem todas as lembranças oprimidas que não podem ser lembradas), (re)sentindo todas as pulsões que a fizeram deixar aquele espaço, que a fizeram se isolar de um mundo que não a era satisfatório, que não a constituía. É a transição da pessoa para o seu próprio ambiente desconhecido, e o espectador é levado junto: poder adentrar nesse espaço inabitado condiz primeiramente a "subjativa indireta livre" de Pasolini, como estruturação da narrativa cinematográfica, e segundo, quanto à capacidade da

poesia de transportar o seu apreciador para um local outro de entendimento desnaturalizado.

Sobre a interpretação da história do filme, a sequência da chuva nos resgata a relação entre mãe e filha. A quebra da lógica patriarcal está na alegoria por trás da mãe observando a filha durante toda a cena, é o momento em que o espectador reconhece na narrativa a sua preocupação com a desnaturalização da relação de gênero: a mãe enxerga Nelsinho/Selma verdadeiramente; o filme clama para que a sociedade enxergue as diferentes identidades existentes. Quando resgatando as teorias kristevaianas, atentos ao seu entendimento do corpo materno como representante do espaço da pré-cultura, receptáculo de um novo sujeito não-definido, abre-se espaço para mais uma leitura na cena da chuva de "Selma". Para Kristeva, a poesia está diretamente relacionada com o que está fora do determinismo social, pertence a um momento prévio, o que ela identifica como lei materna. Portanto toda a sua teorização está deleitada na relação mãe-filho/filha:

Ao dar à luz, a mulher entra em contato com sua mãe; ela se torna, ela é sua própria mãe; elas são uma mesma continuidade a diferenciar-se. Ela atualiza assim a faceta homossexual da maternidade, mediante a qual uma mulher fica simultaneamente mais próxima de sua memória instintiva, mais aberta à sua psicose e, conseqüentemente, mais negadora de seu liame social simbólico. (KRISTEVA *apud* BUTLER, 2003, p. 127 - 128)

Em "Selma", o desaguar da cena traduziria o momento em que a personagem está vivendo o parto de seu filho/filha inexistente, ela está parindo a sua própria identidade. A protagonista então é capaz de se conectar com sua mãe em um outro nível de dimensão; adentrando no espaço de sua memória instintiva, do que está além do corpóreo, fora da lei compulsória do patriarcado, do sensível e transcendental, do seu inconsciente - espaço tão desejado por todas as obras poéticas. Nesse instante Selma relaciona-se com um diferente lugar, conecta-se à sua mãe de uma forma imaterial; e a mãe que a observa, reconhece-se ali naquele instante, ela finalmente vê. Atingindo assim "a pulsão que rompe", interpretação dada por Judith Butler, filósofa francesa, sobre a lógica kristevaiana, a força poética reprimida no sujeito (Selma) que sobressai e modifica (mãe).

O efeito que é criado na personagem da mãe está diretamente relacionado com o que Jacques Derrida, apresenta como procedimento necessário

para entender um poema: saber esquecer o saber, se desprender da memória e da realidade, largar o significado cru das palavras (DERRIDA, 1992). A compreensão do poético está no sentir do espectador/leitor sobre aquilo que está sendo apresentado para ele, desapegado da logicalidade do espaço que está inserido, distanciado do determinismo social, desnudo de todas as amarras e regimentos sócio-culturais, para então ser possível o afloramento dos sentimentos provocados pela obra. A experiência da personagem da mãe, novamente, apresenta-se como a experiência intencionada pelo filme para o espectador: isso é a poesia.

Então, sim, "*Selma Depois da Chuva*" pode ser compreendido como uma obra de Cinema de Poesia, seja pelo seu posicionamento político, pelo tratamento dado às imagens, pela relação de entrega e carregamento como espectador, pela potência pulsante que ele representa. "Selma" é um grito de representatividade, ela apresenta de forma natural uma realidade, uma identidade, que é tratada como não-natural; a personagem, sem falar, se impõe com todas as suas peculiaridades, e ao mesmo tempo transmite isso ao público; é ao mesmo tempo a superação da personagem, como a (parte-pelo-todo) de todos os corpos trans, é a representação da superação; e juntamente é um manifesto do preconceito imbuído na sociedade, e um posicionamento muito claro de que esse corpo merece/deve ser reconhecido como ser social, assim como ser ator/atriz. O corpo singular que não mais se diferencia. E primordialmente, é a força da poesia traduzida em obra cinematográfica que rompe com a hegemonia, deslocando o pensamento heterocentrado e caminhando para a ressignificação das identidades de gênero.

5 CONCLUSÃO

Conforme o título dessa monografia sugere, o tema abordado foi a relação que a arte tem com a sociedade, e a sua capacidade poética-política de expor as disfunções do regramento heterocentrado vigente, a partir da análise objeto central da pesquisa, o filme "*Selma Depois da Chuva*". Para ser possível chegar a essa análise o estudo percorreu tanto sobre os aspectos políticos que envolvem o filme (representatividade de corpos *outros* na produção e atuação da obra, momento histórico-político de sua circulação), como as particularidades que fazem dele um tipo de cinema preocupado com um posicionamento crítico (Cinema de Poesia). Dessa forma, a pesquisa se preocupou em discorrer sobre todos os fundamentos que orbitam a obra e estruturá-los: mulher e mulher transgênero, ausência de atores/atrizes trans no audiovisual, poética e cinema, políticas de silenciamento, a análise do filme, e a poesia reconhecida na obra.

Partimos do início, buscamos na História onde estaria o papel da mulher, e em que momento esta passaria a estar submetida a um condicionamento do seu corpo e da sua voz perante ao homem. Com todo o encaminhar atravessado por diferentes pensadoras feministas, surge o entendimento da eleição de um corpo que se destaca acima de todos os outros, um corpo com cor, sexo, gênero, e desejo sexual: homem, cis, branco, hétero. A partir da formatação desse ícone, todos e quaisquer que se diferenciavam, estavam postos à escanteio. Focamos então em um desses corpos, a mulher trans, protagonista da obra analisada. Um corpo *outro* que vem tomando cada vez mais poder de fala dentro da sociedade, mas que permanece - em grande maioria - escondido na indústria audiovisual através de corpos padrões que os interpretam.

Depois, nos debruçamos sobre a poesia, sobre a sua definição como potência artística passível de todos os formatos, em reconhecer o mundo do onisciente e ser capaz de transportar o espectador para dentro de sua história, e o fazê-lo enxergar diferentes vertentes de um mesmo mundo. Surgindo o início da formulação de "trans-poético" como um posicionamento artístico que revela uma possibilidade ocultada. Através desse conhecimento chegamos a classificação do Cinema de Poesia de Pasolini, e outros, e entendemos a sua diferenciação entre o

cinema da prosa (comercial e narrativo) para o cinema da poesia (sensitivo e potente). Onde o segundo estaria para o fazer filmográfico de obras tocantes e reflexivas, que trabalham no ambiente do que é onírico, que faz jus ao inconsciente, de forma a mostrar ao espectador todas as disfunções do contrato social que está inserido, das problemáticas da sociedade capitalista, e ainda do seu posicionamento frente à todas estas.

Por fim, adentramos então na análise da obra, passando primeiro por todos os empecilhos políticos que a circundam, desde as dificuldades que sondavam a sua feitura até a sua divulgação inserida em um momento sócio-histórico divergente dos seus posicionamentos. Apresentando o empoderamento lançado no feitio da obra através da presença de *outras* em sua produção, assim como da protagonista. Lendo o filme, enxergamos diferentes denúncias que estão colocadas em sua narrativa, sendo a mais pulsante de todas, a representatividade da mulher trans - tanto como personagem, como atriz, e cidadã. A grande metáfora elencada pela filme está na relação de Selma com a sua mãe, como a representação micro de uma realidade macro: o apagamento do corpo transsexual. Para tanto, retomemos brevemente os apontamentos de Didi-Huberman:

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí". (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34)

Relação do “ver” com o “ter” para “ser”, quando vemos alguma coisa passamos a ter a noção de ganhar algo, de que a temos para si, a partir disso nos reconhecemos e nos preenchemos com o que vemos/temos; mas aqui ver é sentir, e isso sempre nos escapa – talvez porque nunca é algo fixo, nem mesmo com o mesmo sujeito, sempre terá variantes. Lincando a “Selma”, o retorno para a sua casa da infância, para as memórias da juventude, pode ter sentidos e significados diferentes para cada espectador, porém quando a imagem é manipulada para nos direcionar ao entendimento de um enredo/narrativa, ela nos impulsiona a nos deslocarmos de nossa individualidade e nos sobrepomos a da personagem em questão, através de empatia. Por fim, então, reconhecemos no filme uma arte

cinematográfica preocupada com a carnidade de sua história, com o pulsar dos corpos diferentes, e a denúncia explícita das mazelas da sociedade, aproxima a obra explorada do Cinema de Poesia.

Desde a obra de Órion Lalli (imagem 1 e 2) exposta na introdução dessa mesma pesquisa, viemos fazendo um esforço em reconhecer e analisar a capacidade que expressões artísticas têm de impactar a estrutura sócio-cultural. E no curta-metragem "*Selma Depois da Chuva*" novamente esta premissa apresenta-se autêntica. A capacidade que a arte tem de criar fissuras no social, é feita através de um artifício correspondente: a poesia; e é nesse fazer, inquieto e alarmado, que pulsa a força libidinosa movente de qualquer fazer artístico, é a poesia política - é o trans-poético.

Por fim, na obra analisada fica expressa a capacidade que a arte tem de expor brechas no organização social, em questionar o que é rotineiro e colocar em evidência diferentes críticas e denúncias de um sistema não representativo de todos os indivíduos que a compõem. É quando assistimos um filme como "*Selma Depois da Chuva*" que reconhecemos um corpo *outro* marginalizado, que tem tanto a dizer como todos os outros. Com obras como a analisada entendemos que a universalização dos corpos leva a um encarceramento ideológico que menospreza a individualidade de cada sujeito; e aqui está a fissura aberta por esse filme, mostrando a pluralidade de identidades de gênero existentes, e a sua semelhança de vivência com qualquer um, abrindo espaço para a sua representatividade artística, política, e social. A relação da arte para com a sociedade está no compromisso de ser política, em ser o espaço que dá voz àqueles que são privados da mesma. A arte está para ser mais do que um momento de prazer e deleite, ela carrega uma potência de mudança, que no cinema - a arte mais disseminada - é exponenciada.

6 REFERÊNCIAS

- BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Émile Cardoso; ASSIS, Jadson Borges. **A Imagem Íntima: cinema de poesia e poesia de cinema**. REVELLI, Vol. 11. 2019. Dossiê: Estudos Literários e Interculturalidade.

BAGAGLI, Beatriz Pagliarini. **Discursos transfeministas e feministas radicais: disputas pela significação da mulher no feminismo**. Campinas, SP : [s.n.], 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**; tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BYCHOWSKI, Gabrielle. **Were there Transgender People in the Middle Ages?** The Public Medievalist, 2018. Disponível em <<https://www.publicmedievalist.com/transgender-middle-ages/>> Acessado em: 06 de Maio de 2021.

CAPARICA, Marcio. **8 atrizes trans explicam por que escalar atores cis em personagens trans é errado**. Labo Bi, 2016. Disponível em: <<http://ladobi.com.br/2016/08/atrizas-trans/>> Acessado em: 3 de junho de 2021.

COLLING, Leandro. **Gênero e sexualidade na atualidade**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**; tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Que coisa é a poesia?**; tradução Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, Editora, 1992.

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**; tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva**; tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Lucas. **Curta-metragem | Man Ray em Emak Bakia | o dadaísmo**. Cinema Nickelodeons, 2018. Disponível em: <<https://cinemanickelodeons.com/2018/11/21/curta-metragem-man-ray-em-emak-bakia-o-dadaismo/>> Acessado em: 15 de Maio de 2021.

GERANO, Luigi. **Estrelas de “Pose” falam sobre atores cis interpretarem personagens trans**. Papel Pop, 2018. Disponível em: <<https://www.papelpop.com/2018/07/estrelas-de-pose-falam-sobre-atores-cis-interpretarem-personagens-trans/>> Acessado em: 25 de Abril de 2021.

HONDA, Helio. **O conceito freudiano de pulsão (Trieb) e algumas de suas implicações epistemológicas**. Scielo Brasil: 2011.

LIMA, Julia. **Censura de exposição no Rio mobiliza artistas**. Arte Que Acontece, 2020. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/censura-de-exposicao-no-rio-mobiliza-artistas/>> Acessado em: 31 de Maio de 2021.

MARQUES, Sílvia Cristina Aguetoni. **A imagem-tempo nos filmes de arte**. Revista Parágrafo: Julho-Dezembro de 2013.

MARTELO, Rosa Maria. **O Cinema da Poesia**. Lisboa: Sistema Solar, CRL (Documenta), 2012.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos Literários**. 12a edição. São Paulo: Cultrix, 2013.

Museu Oscar Niemayer Curitiba Brasil. Google Arts & Culture, s/a. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/emak-bakia-man-ray/awFsbEh-4JEdpQ?hl=pt-br>> Acessado em: 21 de Maio de 2021.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**; tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim Cooperativa Editora e Livreria, [1965] 1982.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: Estrutura ao conhecimento**. Editora: Pontes. [1983] 2006.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**; tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A Estética como Política**. Revista Devires, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, P. 14-36, JUL/DEZ 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema**; tradução Luiz Felipe G. Soares. 2001. Disponível em: <<http://www.rogerioa.com/resources/Fundamentos-textos/6.2.Fil2.pdf>> Acessado em: 01 de Maio de 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen. 2019.

- FILMOGRAFIA

A BELA DA TARDE. (Orig. Belle de Jour). Luis Buñuel. França, Itália: Robert et Raymond Hakim; Paris Film Productions; Five Film, 1967.

A CASA DE PAPEL. (Orig. La Casa del Papel). Álex Pina. Espanha: Atresmedia; Vancouver Media , 2017 - 2021.

A FORÇA DO QUERER. Pedro Vanconcelos. Brasil: Central Globo de Produções, 2017.

A GAROTA DINAMARQUESA. (Orig. The Danish Girl). Tom Hopper. Reino Unido; Estados Unidos; Alemanha; Dinamarca; Bélgica; Japão: Working Title Films; Pretty Pictures; ReVision Pictures, 2015.

A GLÓRIA E A GRAÇA. Flávio Ramos Tambellini. Brasil: Globo Filmes; Tambellini Filmes, 2017.

A NOVIÇA REBELDE. (Orig. The Sound of Music). Robert Wise. Estados Unidos: Robert Wise Productions; Argyle Enterprises, 1965.

AS TELEFONISTAS. (Orig. Las Chicas del Cable). Espanha: Bambú Producciones, 2017 - 2020.

ABRIL DESPEDAÇADO. Walter Salles. Brasil; França; Suíça: Bac Films; Dan Valley Film AG; Haut et Court, 2002.

ANO BRANCO. Luiz Roque. Brasil: Zepelim Filmes; Mínima, 2013.

BICHO DE SETE CABEÇAS. Laís Bodansky. Brasil: Buriti Filmes; Dezenove Som e Imagem; Fabrica Cinema, 2000.

CARANDIRU: O FILME. Hector Babendo. Brasil: BR Petrobrás; Columbia TriStar Filmes do Brasil; Globo Filme, 2003.

CIDADE DOS SONHOS. (Orig. Mulholland Drive). David Lynch. França; Estados Unidos: Les Films Alain Sarde; Asymmetrical Productions; Babbo Inc, 2001.

CLUBE DE COMPRAS DALLAS. (Orig. Dallas Buyers Club). Jean-Marc Vallée. Estados Unidos: Truth Entertainment (II); Voltage Pictures; R2 Films, 2013.

EMAK BAKIA. Man Ray. França: 1927.

ENIGMA DE UM DIA. Joel Pizzini. Brasil: Filmart; Paleo TV; Pólo Cinematográfica, 1996.

ERA UMA VEZ NO OESTE. (Orig. Once Upon a Time in the West / C'era una volta il West). Sergio Leone. Itália; Estados Unidos: Rafran Cinematografia; San Marco; Paramount Pictures, 1968.

HORACE AND PETE. Louis C.K. Estados Unidos: Pig Newton, 2016.

LILÁS. Brasil: UNISUL, 2017.

MENINOS NÃO CHORAM. (Orig. Boys Don't Cry). Kimberly Peirce. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures; The Independent Film Channel Productions, Killer Films, 1999.

O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS. (Orig. Pierrot Le Fou). Jean-Luc Godard. França; Itália: Films Georges de Beauregard; Rome Paris Films; Société Nouvelle de Cinématographie, 1965.

ORLANDO, A MULHER IMORTAL. (Orig. Orlando). Sally Potter. Reino Unido; Rússia; Itália; França; Holanda: Adventure Pictures; Lenfilm Studio; Mikado Film, 1992.

POSE. Steven Canals; Brad Falchuk; Ryan Murphy. Estados Unidos: Color Force; Brad Falchuk Teley-vision; Ryan Murphy Television: 2018 - 2021.

PSICOSE. Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Psycho House; Blacklot; Universal Studios, 1960.

SALVE JORGE. Marcos Schechtman. Brasil: Central Globo de Produções, 2012.

SELMA DEPOIS DA CHUVA. Loli Menezes. Brasil: Vinil Filmes, 2019.

TRANSAMÉRICA. (Orig. Transamerica). Duncan Tucker. Estados Unidos: Belladonna Productions, 2005.

TRANSPARENT. Joey Soloway. Estados Unidos: Amazon Studios; Picrow, 2014 - 2019.

UM CÃO ANDALUZ. (Orig. Un Chien Andalou). Luis Buñuel. França: 1929.

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. (Orig. 2001: A Space Odyssey). Stanley Kubrick. Reino Unido; Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Stanley Kubrick Productions, 1968.

- SITES CONSULTADOS:

https://www.appoa.org.br/sul_21/um_filme_transgenero/1148

https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/01/cultura/1441141530_264923.html

<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2021/01/29/brasil-segue-no-topo-de-paises-que-mais-reportam-assassinatos-de-trans-no-mundo>

<http://ladobi.com.br/2016/08/atrizes-trans/>

<http://ladobi.com.br/2017/03/manifesto-representatividade-trans/>

<https://mundogtv.com.br/does-de-amor-hd-com-thelma-lipp-brenda-lee-andrea-d-e-maio-condessa-monica-e-claudia-wonder/>

<https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/>

https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/24/internacional/1571945213_631882.html

<https://www.artequaeacontece.com.br/pivo-abre-com-individuais-de-luiz-roque/>

<https://www.bbc.com/portuguese/geral-38594660>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Popula%C3%A7%C3%A3o_mundial#:~:text=Em%20termos%20demogr%C3%A1ficos%2C%20a%20popula%C3%A7%C3%A3o,11%2C%20bilh%C3%B5es%20em%202100.

<https://www.wikiart.org/pt/man-ray>

<https://artsandculture.google.com/asset/emak-bakia-man-ray/awFsbEh-4JEdpQ?hl=pt-br>

<https://www.cartacapital.com.br/politica/deputados-tentam-censurar-obra-que-retrata-virgem-maria-trans/>