



Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental

Revista do PPGEA/FURG-RS

ISSN 1517-1256

Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental

## Entre maquinarias e modos de ver e ser vista - a imagem como acontecimento da fada madrinha

Claudia Penalvo<sup>1</sup>

Universidade Federal de Rio Grande  
<http://orcid.org/0000-0003-2268-176X>

Marcio Caetano<sup>2</sup>

Universidade Federal de Pelotas  
<http://orcid.org/0000-0002-4128-8229>

Alexsandro Rodrigues<sup>3</sup>

Universidade Federal do Espírito Santo  
<https://orcid.org/0000-0002-5998-4978>

Nilda Guimarães Alves<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências. Atualmente é diretora - SOMOS - Comunicação, Saúde e Sexualidade e voluntária do Instituto Federal Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, sexualidades, juventudes, educação em saúde e gênero e sexualidade. e-mail: claudiapenalvo@gmail.com

<sup>2</sup> Pós-doutor em Educação, com apoio do PNPd-CAPES, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e sob orientação da Profa. Dra. Conceição Soares, doutor em educação (UFF, 2011). Docente na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), orienta investigações desenvolvidas nos Programas de Pós-Graduação em Educação e em Educação em Ciências da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). e-mail: mrvcaetano@gmail.com

<sup>3</sup> Pós-doutor em Psicologia. Doutor em Educação. Professor Associado I do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo na disciplina: Currículo e Formação docente. Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional (PPGPSI/UFES). Coordenador do Grupo de Estudo e Pesquisas em Sexualidades (GEPSS/UFES) e do Núcleo de Pesquisa em Sexualidade (NEPS/UFES). Interesses de pesquisa: Produção de subjetividade, infâncias (des)viadas, gênero, sexualidade e processos formativos de professores e trabalhadores culturais. e-mail: xela\_alex@bol.com.br

<sup>4</sup> Professora titular na Faculdade de Educação/UERJ e Faculdade de Educação/UFF (aposentada em ambas). Atualmente, é Pesquisadora visitante sênior da FAPERJ, atuando na UERJ, no Programa de Pós-graduação em Educação (campus Maracanã) e no PPGE-Processos Formativos e Desigualdades Sociais (Câmpus S. Gonçalo). Ex-presidente da ANPED (Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação), da ANFOPE (Associação Nacional pela Formação dos Profissionais da Educação), da ABdC (Associação Brasileira de Currículo) e da ASDUERJ (Associação dos Docentes da UERJ). Organizadora de livros, séries e coleções, com artigos publicados no Brasil e no exterior. Fundadora, em 2001, e coordenadora, até 2014, do Laboratório Educação e Imagem/ProPEd/UERJ ([www.lab-eduimagem.pro.br](http://www.lab-eduimagem.pro.br)), no qual continua atuando. Trabalha em pesquisas com os cotidianos, articulando currículos, redes educativas, imagens, sons e formação de docentes. e-mail: nildag.alves@gmail.com

**RESUMO:** Neste artigo, referenciados nos Estudos Visuais, nos interessa discutir as interpretações engendradas nos processos de transformação do corpo vivenciados por travestis entrevistadas no documentário *Bombadeira* (2007), de Luís Carlos de Alencar. Ao interrogar, em suas narrativas, determinados modos de apresentação da personagem travesti na cinematografia brasileira, nos centramos no corpo enquanto imagem e produção de significados. Com o documentário, constatamos que as categorias linguísticas não dão mais conta da complexidade imagética contemporânea sobre as travestis. Sua fotografia produziu *mundosficcionais* em que as travestis são centradas na figura da personagem bombadeira e em seus manuseios do silicone industrial produzindo um núcleo com tripla função: afirmar a existência travesti, apagar as marcas de uma masculinidade indesejada no corpo e produzir a inteligibilidade e o reconhecimento social do gênero feminino.

**Palavras-chave:** Pedagogia Visual; Travesti; Performatividade; Existência.

## ENTRE MAQUINARIAS Y MODOS DE VER Y SER VISTO: LA IMAGEN COMO ACONTECIMIENTO

**RESUMEN:** En este artículo, referenciados en los Estudios Visuales, estamos interesados en discutir las interpretaciones engendradas en los procesos de transformación corporal experimentados por travestis entrevistadas en el documental *Bombadeira* (2007), de Luís Carlos de Alencar. Al interrogar, en sus narrativas, ciertos modos de presentación del personaje travesti en la cinematografía brasileña, nos centramos en el cuerpo como imagen y producción de significados. Con el documental, descubrimos que las categorías linguísticas ya no dan cuenta de la complejidad contemporánea de las imágenes sobre travestis. Su fotografía produjo *mundosficticios* en que las travestis se centradas en la figura del personaje de bombeira y su manejo de silicona industrial, produciendo un núcleo con una triple función: afirmando la existencia travesti, borrar las marcas de masculinidad no deseada en el cuerpo y producir inteligibilidad y reconocimiento género femenino

**Palabras clave:** pedagogía visual; Travesti; Performatividad; Existencia

## AMONG MACHINERY AND MODES OF SEEING AND BEING SEEN - IMAGE AS A HAPPENING

**ABSTRACT:** Our interest with this article, which is referenced in Visual Studies (Estudos Visuais), is to discuss interpretations engendered in the processes of body transformation experienced by the transvestites who were interviewed in the documentary *Bombadeira* (2007) by Luís Carlos de Alencar. When interrogating in their narratives certain presentation modes of the transvestite character in Brazilian cinematography, we focused on the body while an image and a production of meaning. With the documentary we realized that linguistics characteristics do not account anymore for the complexity of contemporary imagery about transvestites. The documentary's cinematography produced *mundosficcionais* (fictionalworlds) in which transvestites are centered around the figure of the bombadeira character and her handling of industrial silicone producing a triple function nucleus: affirm the existence of the transvestite, erase the signs of an undesired body masculinity and produce the intelligibility and social recognition of the female gender.

**Key words:** Visual Pedagogy; Transvestite; Performativity; Existence

## Diálogos iniciais

Michel de Certeau (1994), implicado com os cotidianos de vida ordinárias e com que o acontece no campo da cultura, argumenta que é de extrema importância compreendermos a ação, o aparecimento, o gesto, a prática revolucionária invisível e microbiana que se “dirige para o apagamento da propriedade e do nome próprio” (CERTEAU, 1994, p. 17). Sem nome e propriedade, *praticantespensantes*<sup>5</sup> (OLIVEIRA, 2012), nos/dos/com os cotidianos em ações culturais, que não se capitalizam e golpeiam os *espaçostempos*, usando das ocasiões no improvável do acontecimento, não se prestam a se oferecer à macropolítica que faz da gestão da vida, do corpo, de uma identidade e de um povo uma revolução programada.

*Praticantespensantes* da vida cotidiana, sem nome e propriedade, mais produtoras, em exercícios de poder, agindo na e com a cultura, desenhando paisagens como dunas que se modificam com a força do vento, mas que deixam restos em seus movimentos, as travestis, pessoas ordinárias exaustivamente retratadas na produção audiovisual e acadêmica brasileira, inventam coletividades e colocam em cena forças da multidão que potencializam vidas e subjetividades por vir. Por serem coletividade, elas só vivem, se for em sua multidão. Muitas negam nomes e não reivindicam propriedades pela simples razão de não necessitarem das bênçãos e aprovações dos mitos de origem e suas fundações identitárias advindas das tradicionais instituições integradoras (família, religião etc.). Na mais íntima relação com as experiências criadoras, as travestis se inventam em histórias, memórias e narrativas daquilo que as antecederam e que não estiveram acessíveis em árvores genealógicas, livros didáticos com seus heróis e muito menos numa linha histórica que se utiliza do marco zero. Se o marco zero do sujeito é a invenção de seu nome, qual a nomeação que orienta o início da existência travesti? Não reivindicando parentesco e filiação, as travestis são praticantes da vida cotidiana, que, desconfiadas, sabem que:

[...] cada cultura prolifera em suas margens. Produzem-se irrupções, que designamos como criações relativamente a estagnações. Bolhas saltando do pântano, milhares de sóis explodindo e se apagando na superfície da sociedade. No imaginário oficial, elas figuram como exceções ou marginalismos. Uma ideologia de proprietários isola o autor, o criador ou a

---

<sup>5</sup> A dicotomia, base do pensamento na Modernidade, é reiteradamente problematizada nas pesquisas desenvolvidas nos/dos/com os cotidianos. Por essa razão, como tática dos(as) *praticantespensantes* da vida cotidiana juntamos as palavras para indicar que ações por elas significadas são indissociáveis.

obra. Na realidade, a criação é uma proliferação disseminada. A criação é perecível. Ela germina. Uma festa multiforme infiltra-se por toda parte. Ela passa, pois é ato. De fato, é criador o gesto que permite a um grupo inventar-se. [...] Ele mediatiza uma atividade coletiva. Seu traço talvez sobreviva ao grupo, sob a forma de um objeto que a vida deixou cair, pegou, abandonou novamente e reutilizou ainda em práticas posteriores [...] (CERTEAU, 1994, p. 242, 243).

Dizer isso é compreender, com Michel de Certeau, que os processos culturais e os sujeitos fabricados e fabricantes de culturas são feitos, efeitos e refeitos de linguagens e tecnologias tecidas aos sabores da vida por rastros e restos dos acontecimentos que nos antecederam, produziram gestos, mascarando corpos e subjetividades com tatuagens de gênero, raça, classe e sexualidade que conformam e produzem formas desiguais e efeitos diferenciados. A noção de sociedade que emerge hegemonicamente é constituída pelo corpo e como corpo. Ele assume feições de corpos masculinos, corpos judeus, corpos ricos, corpos femininos, corpos negros, corpos arianos, corpos brancos, corpos gays, corpos trans, corpos pobres, etc. Sendo assim, por meio dos aspectos visuais, os sujeitos e os grupos sociais são orientados a ocupar posições e espaços sociais. Seus corpos individuais e coletivos tornam-se critérios para classificá-los e posicioná-los na sociedade. Tomando as travestis como motivo de conversas implicadas, para este artigo, afirmamos que não estamos em busca das origens das travestilidades e, tampouco, de produzir ou reiterar verdades que buscam limitar as possibilidades de usos cotidianos que as usuárias fazem daquilo que dizem que são. Por serem dispersão, processos de diferenciação, gestos que grudam e desgrudam, o que nos interessa são os acontecimentos narrados por elas no documentário *Bombadeira* (2007), dirigido pelo baiano Luís Carlos de Alencar<sup>6</sup>.

Quem são as travestis que se bombaram ou foram bombadas<sup>7</sup>? Como elas viviam? O que desejavam para as suas vidas? Como elas retrataram suas relações familiares e conjugais,

---

<sup>6</sup> Pós-graduado em Cinema e Audiovisual pelo Instituto de Arte de Cabo Verde e pós-graduado em Comunicação e Imagem na PUC-Rio; Graduado em Direito pela UFBA. Dirigiu *Contagem Regressiva*, premiado no Rio WF 2016 como Melhor Documentário e Melhor Trilha Sonora, também indicado a Melhor Roteiro, exibido em diversos países, Menção Honrosa no *Festcine Amazônia* e Melhor Doc: 60 Seconds or Less Video Festival – Chestertown/ Estados Unidos; dirigiu o doc. *Bombadeira*, levado a mais de 30 festivais nacionais e estrangeiros, laureado com o prêmio RedeTrans - 10 anos de *Bombadeira*, pela contribuição da obra para a comunidade transexual. Atualmente dirige o longa "Não é a primeira vez que lutamos pelo nosso amor", sobre a população LGBT e ditadura militar; o curta "Homens Invisíveis", sobre homens trans e o sistema carcerário; e a série para a ESPN "Corpos Periféricos". Mais informações: <http://crouderato.com.br/diretores/luis-carlos-de-alencar/>

<sup>7</sup> O gesto de se bombar ou ser bombada refere-se ao efeito de produção do corpo idealizado por meio de implantes clandestinos de silicone industrial. O rito de passagem torna-se, por vezes, o único, o mais rápido e/ou o mais acessível financeiramente modo de construção do corpo feminino feito pelas travestis. No geral, as profissionais clandestinas que realizam a operação estética são chamadas de bombadeira.

os afazeres domésticos, a discriminação, a religiosidade, os anseios e sonhos em busca do tão desejado corpo feminino? São esses universos simbólicos que foram registrados pela câmera de Alencar com travestis residentes na cidade de Salvador. O ato de bombar funciona, em vários aspectos, como gestos que fazem o corpo acontecer em microrrevoluções criativas e resistentes. Suas imagens oferecem narrativas e linguagens que nos ensinam a suspeitar da cultura monocultural cisheteropatriacial e de suas convocações e convenções culturais, organizados por forças desiguais de poder que buscam, a ferro, paulada e *lampadada*<sup>8</sup>, afirmar um modo de vida que pode ser visto como frágil, mas que se faz forte na arte de se manter corpo vivo.

O sistema sexo-gênero-desejo cisheteropatriacial está recheado de histórias escritas com sangue e de corpos que não foram enlutados. Dessas histórias, precisamos duvidar, nos esquivar e reescrevê-las. Se dispostos estivermos, não nos faltarão histórias. Elas povoam as memórias narradas, sendo *Bombadeira* um exemplo dessa afirmação. Nesse sentido, contar outras histórias é também um gesto revolucionário, quando pensamos em mulheres que historicamente tiveram suas existências negadas. Como gesto, microrrevoluções, porque pequenas, miúdas, mas não sem importância, as narrativas que foram apresentadas no filme de Alencar funcionam como pirilampos que precisam da escuridão da noite para aparecer. É na escuridão da noite que pirilampos se mostram e, mostrando-se, vão ocupando *espaçostempos*, lembrando-nos Certeau (1994) quando diz que:

[...] a cultura é uma noite escura em que dormem as revoluções de há pouco, invisíveis, encerradas nas práticas –, mas pirilampos, e por vezes grandes pássaros noturnos, atravessam-na; aparecimentos e criações que delineiam a chance de um outro dia (CERTEAU, 1994, p. 239).

Como pirilampos, as travestis que se narram em *Bombadeira* nos contam sobre suas vidas em dissidências e as formas como suas posições sociais produziram precariedades e redes de vulnerabilidade. Em tempos, por vezes sombrios, elas nos contam as formas como lhes foi permitido aparecer e ocupar a cidade, quase sempre preocupadas com a vida. Por não se conformarem em brilhar e em aparecer somente na escuridão da noite em meio à prostituição de seus corpos, algumas e outras inventam modos de vidas clorofilados desejosos

---

<sup>8</sup> Em 2010, um grupo de cinco jovens de classe média agrediram o estudante Luís Alberto Betonio e mais dois amigos que transitavam pela Avenida Paulista. Câmeras de segurança flagraram o exato momento em que cinco homens agrediram, por meio de chutes, socos e com bastões de lâmpadas fluorescentes, os três gays, o que garantiu a condenação de Jonathan Lauton Domingues por tentativa de homicídio e multa administrativa aos demais acusados adolescentes.

de luz do sol. Por isso, em gestos coletivos, atualizaram o que, anos depois de *Bombadeira*, irá provocar com o seu bordão: “Põe a cara no sol, mona! Põe a cara no sol, querida! Aceita gay! São pra poucas a cara no sol, mona! Bicha bonita, não se esconde. Ela mostra o rosto, a feminilidade” (MARTORY, s/d).

Nathasha Martory ou a *Bombadeira* não são pontos de origem, longe disso! Mas as imagens veiculadas por Nathasha Matory e o documentário *Bombadeira* podem ser considerados como um acontecimento. Aquele que as metanarrativas ignoram, mas nos rastejos da vida operam a resistência. Restos e rastros de tantas outras e outros subjetivam e dão passagens ao acontecimento e abrem fendas. Pelas fendas, elas passam, germinam e brotam. Gestos de grupos e coletivos, deslocando na calada da noite, com a cara no sol, fazem funcionar políticas de alianças e atos revolucionários que buscam minimizar a precariedade e criam, no improvável da vida cotidiana, condições que anunciam revoluções microbianas, agora clorofiladas capazes de afetar as macropolíticas e o que se entende por cultura. Nessa lógica de provocação, buscamos, no documentário *Bombadeira*, indicativos da cinematografia brasileira que marcam “a cara no sol” que Nathasha Matory abre com suas fendas.

O documentário *Bombadeira* (2007), do diretor Luís Carlos de Alencar, é um mergulho no universo íntimo de travestis e escrutina existências e modos de fazer cotidianos ainda enigmáticos para a maioria da sociedade brasileira. Segundo o diretor em uma entrevista dada à Vanessa Atalanta do site *Over Mundo*, a ideia do filme emergiu quando foi estagiário em Salvador em uma instituição de direitos humanos.

Um destes grupos foi o das travestis de baixa renda, aquelas que vão pra batalha na pista do centro da cidade, Av. Sete e Carlos Gomes [Salvador, BA]. Tive contato quase diário durante dois anos com muitas travestis e pude acompanhar suas realidades de perto. Desde problemas mais terríveis como violência policial, o preconceito, problemas de saúde e de moradia etc., até questões mais cotidianas como seus sonhos, discriminação familiar, relacionamentos amorosos, religião, fofocas. Foi nesse período que conheci e convivi com uma das maiores preocupações delas: o corpo. Não falo do corpo como vaidade, no seu sentido mais comum. Mas do corpo como afirmação de si mesmas. Muitas delas, mais do que serem belas, queriam se ver e serem vistas com um corpo feminino e faziam isso a qualquer custo. Foi então que me apresentaram à figura da bombadeira e reconheci na bombação algo muito maior do que uma mera agressão ao corpo pela qual muitas morriam. A bombação é a própria afirmação da vida para a travesti. É um dos fundamentais momentos de sua história, quando então alcançavam pela primeira vez um sonho. Aquilo precisava ser filmado, aquele outro enfoque

tinha que ser mostrado. E aí começamos a ouvi-las (ALENCAR APUD. ATALANTA, 2007, s.p).

Buscando deslocar o corpo travesti dos estereótipos que o circunscrevem ao universo de busca pela beleza, o documentário nos revela, por meio de sua figura central, a bombadeira, as marcas reconhecidas no meio por suas habilidades de mudar as formas corporais através de implantes clandestinos de silicone industrial para afirmar a identidade, entendida enquanto existência. Como as fadas-madrinhas, as bombadeiras realizam o sonho de inteligibilidade social feminina desejada pelas travestis. E as travestis, quem são? Em *Bombadeira*, elas relatam os seus cotidianos, as relações familiares e, por vezes, conjugais, seus afazeres e interações domésticas, a discriminação diária e a forte presença da religiosidade que as acompanha por toda a vida, seus sonhos em busca do desejado corpo entendido enquanto feminino, ou seja, o ponto cego, conforme nos descreve Heinz Von Foerster (1996), da capacidade investigativa da sociedade ou daqueles/as que constituem os inquéritos cotidianos contra a existência travesti.

Ao privilegiarmos o documentário *Bombadeira*, de Luís Carlos de Alencar, buscamos, como *flâneurs* que viajam nos destinos da vida e se reconhecem em cada ambiente, interpelar o discurso audiovisual que deu conta de práticas inventivas, identificações e apresentações travestis no contexto de seus cotidianos. Dada a complexidade que emerge nesse debate, nós o conduzimos em diálogo com os Estudos Culturais, mais especificamente com os debates produzidos em torno das pedagogias culturais visuais. A “escolha” do diálogo, entre outras, diz respeito aos modos como fomos e estamos subjetivadas/os, como entramos no jogo de saberes e como nos relacionamos com os poderes que se constituem em torno dos discursos sobre as travestis. Nesse sentido, mais que reiterar as verdades sobre a população, buscamos interrogar essas verdades e problematizar as agências e os modos de produção de subjetividades, ao considerar que

[...] a origem da criação é mais antiga do que seus autores, supostos sujeitos, e ultrapassa suas obras, objeto cujo fechamento é fictício. Um indeterminado se articula nessas determinações. Todas as formas de diferenciação remetem cada passagem a uma obra de outrem. Essa obra, mais essencial do que seus suportes ou suas representações, é a cultura (CERTEAU, 1994, p.18).

### **Pedagogias visuais e visualidades das culturas**

Na contemporaneidade, ocorrem disputas das mais diversas agências sobre os modos

de produção de subjetividades. Os meios de comunicação participam desse processo, visto que estão presentes de maneira acessível no cotidiano da maioria da população de forma até indispensável. A partir do século XX, os discursos da cultura contemporânea, realizados de muitas formas, estão presentes nas propagandas, programas de televisão, telenovelas, (tele)jornais, revistas, *sites*, *chats*, *podcasts*, *blogs*, redes sociais virtuais e inúmeras redes. Todos comprometidos na construção de redes de identificações e consumos.

Esses discursos veiculados nas diferentes mídias, os quais orientam para um arrebatamento e consumo, estão repletos de sentidos e significados. Essa pedagogia fundamenta-se em diferentes vertentes econômicas, sociais, culturais e ideológicas, sendo apresentada pelos mais diversos agentes constituidores de verdades, buscando persuadir sobre temas como: perspectivas de vida, expressão e modos de existência social. Assim, essa engrenagem de produção e de disputa de subjetividades através da relação entre os indivíduos e as pedagogias culturais, a exemplo de audiovisuais, é foco de inúmeras investigações, sobretudo no campo da Educação, a exemplo dos trabalhos de Marisa Cristina Vorraber Costa, Rosa Maria Hessel Silveira & Luis Henrique Sommer (2003) e Sandra Corazza (1998).

Cada vez mais, estudiosos/as do campo dos Estudos Culturais de perspectivas críticas e pós-críticas têm interesse por pesquisar os artefatos culturais midiáticos na área educacional. Percebe-se que os estudos se ampliaram e, portanto, buscaram entender essa relação entre imagens, redes de identificação, imagens e identidades, tendo como objeto principal os modos de apresentação dos sujeitos e das relações sociais pelas mídias. Discutem como modelos específicos de vida ideal e saudável, de relações prósperas e de práticas vitoriosas e seus efeitos sobre os sujeitos e suas vidas a partir das apresentações visuais.

A produção de subjetividades é disputada por inúmeras apresentações sobre modos de ser homem e mulher, sobre ciência, moral, arte, sexualidade, maternidade, paternidade, saúde etc., apresentados nos discursos apontados pelos Estudos Culturais. Entendemos que o documentário de Luís de Alencar funciona como um artefato cultural ao relacionar, por meio das entrevistadas, a produção de verdades acerca do existir travesti. Para tanto, o diretor recorreu a produção de sentidos através da composição de roteiros que teriam conta de criar as suas personagens e com elas, redes de identificação. Essa situação nos recorda o que Elizabeth Ellsworth (2001) nos advertiu, ao dizer que, para que haja a produção de novas posições de indivíduos na sociedade, as abordagens e convites são realizados em intensidades diversas a



partir da identificação estabelecida.

Refletir sobre corpos que resistem aos argumentos normativos que se fundamentam em noções de uma natureza determinante de estilos de vida, no caso, o discurso anatômico como algo que determina modos de ser e de estar na sociedade, faz-se necessário. As travestis apresentadas no documentário fazem usos de tecnologias para modificar seus corpos e, a partir daí, reivindicam identidades de gênero femininas e insubordinam, em vários aspectos, as normas e os códigos estabelecidos pela e na sociedade cisheteropatriarcal.

Ao entendermos que um dos elementos centrais de análise dos Estudos da Cultura Visual é experiência cotidiana, trabalhar essa perspectiva é entender que as imagens cumprem função de mediar as velhas e novas formas de poder, como também de ensaios contradiscursivos de novas formas de sociabilidade. É um campo de estudos em que, a cada dia, novos aspectos são incluídos e relacionados no que tange às representações e aos artefatos, visto sua mobilidade. Entender a imagem enquanto representação e artefato cultural, permite a reconstituição histórica de determinados grupos sociais. Assim, a representação também é entendida como prática de significação. As imagens dialogam e expressam modos de vida característicos da sociedade que as reproduzem, apresentando, assim, a diversidade dos grupos e ideologias de determinadas épocas históricas (MEDEIROS; CASTRO, 2017).

Esse quadro nos leva a pensar que as sociedades, na contemporaneidade, se expressam fundamentalmente por meio das imagens. Se assim entendemos, nos parece que Paula Sibilia (2012) estava correta a nos dizer que a visão se habitua com a narrativa imagética. Em suas palavras:

A era contemporânea estimula modos performáticos de ser e estar no mundo mais aptos a agir ante o olhar do outro, ou mesmo diante da lente de uma câmera (o reluzente universo da imagem), do que a se retraírem na própria interioridade (o mais antiquado império da palavra). Assim, costuma ser mais fácil e eficaz pôr o corpo em cena para falar ou atuar, inclusive numa tela, ao passo que ler e escrever são tarefas tão solitárias quanto silenciosas. Longe da linhagem das “artes performáticas”, ler e escrever são atividades aparentadas com o artesanal, como esculpir ou trabalhar o barro, como costurar ou tecer. Para realizá-las, é preciso exercer certa pressão contra os ritmos da atualidade. Nessa divergência aloja-se também o problema da timidez como uma “falha” cada vez mais intolerável, que chegou a ser catalogada como uma patologia passível de tratamento neuroquímico (SIBILIA, 2012, p. 72-73).

Ao compreender essa situação, Christoph Wulf (2013) explica que a expressão

imagética ofereceu outras formas de entendermos as narrativas e as práticas de significação, já que “hoje, tudo se transforma em imagem. Mesmo corpos opacos são transformados, perdendo sua opacidade e espacialidade, tornando-se, portanto, transparentes e fugazes. Processos de abstração culminam em imagens e símbolos” (WULF, 2013, p. 32-33). Neste sentido, a imagem pode e deve ser entendida enquanto mensagem e as interpelações feitas por Alencar no documentário, ainda que provisórias, perpassaram práticas e discursos imagéticos que conformaram as experiências com e no mundo das travestis entrevistadas.

Ao pensarmos a situação, lembramos David Le Breton (2016, p. 25) quando diz que mediados pela educação midiática, entendemos que “[...] o corpo é uma medida do mundo [...]”. Em outras palavras, pensá-lo, significá-lo ou mesmo senti-lo, como é o caso de *Bombadeira*, está situado nas interações constituídas nas economias políticas, culturais, sociais, estéticas e éticas do existir. “A condição humana é corporal. O mundo só se dá sob a forma do sensível. Não há nada no espírito que em primeiro lugar não se tenha hospedado nos sentidos” (LE BRETON, 2016, p. 24). Com vistas a compreender essas agudezas, é preciso estabelecer interações entre os artefatos culturais midiáticos e com os modos como produzimos as probabilidades de olhar, ler, interpretar e produzir realidades nas quais nos situamos e as inscrevemos. Wulf (2013, p. 40) nos adverte que o olhar “[...] “oscila entre imagem, corpo e meio; ele não mora no corpo nem na imagem e desdobra-se entre eles; ele não pode se prender a qualquer coisa ou ser rapidamente detido, ele tem a escolha de como se relacionar aos meios”.

O estatuto visual da atualidade nos revela que, nas sociedades ocidentais, busca-se reduzir o mundo em imagens, fazendo, das inúmeras mídias que as veiculam, o principal vetor de explicação da cotidianidade dos corpos. As imagens ultrapassam o entendimento inicial de realidade e suscitam a temível questão da originalidade. Mas, se a realidade não é mais do que sua imagem, estamos transformando sua originalidade em manipulações interesseiras que desaguarão na tarefa de educar para um discurso. Michel Serres (2001, p. 89) nos confere a perspectiva de que “[...] não resta nada a dizer, e o olhar se fixa: nada a ver fora do dizível, não há nada fora do dizível”. Nessa compreensão, Serres (2001) sustenta a ideia de que é diante dos olhos que se compreende a pedagogia das imagens, afirmação que nos parece ser seguida por Le Breton (2016). Ao aprendermos sobre o que olhamos, entendemos que o que é

visto nada mais é do que a produção de redes de significados. Portanto, a atitude de ver não se limita à apreensão das coisas, mas a uma educação de corpos e práticas.

Nessa lógica de poder, a cultura visual também é foco de constituição de ações e comportamentos, vinculando-se a inúmeras práticas de consumo e de possibilidades de estar e de operar no e com mundo. Ao recorrermos ao acontecimento, na perspectiva ceriteuniana, buscamos uma história construída de silêncios e existências fragmentadas que demonstram a menoridade de sua narrativa, neste sentido, a história se constitui carregada de rupturas em seus discursos orquestrados pela lógica do poder

Ao pensarmos no acontecimento em Certeau (1994), cremos que ele emerge como *locus* em que se encontram existências e resistências à universalidade dos fatos. Ao assumirmos essa posição, encaramos o tempo em suas multiplicidades e, ao contrário do universal, são compreendidas em suas singularidades.

Da mesma forma em que se proclama uma tradição e/ou passado capaz de fornecer coerência e/ou legitimidade ao grupo, as travestis que estiveram presentes em a *Bombadeira* constituíram narrativas comemorativas capazes de produzir rompimentos com passados que insistiam em negá-las. É nesse sentido que buscamos a mimesis sobre a travestilidade no documentário de Luís Alencar. Ela nos incita a interrogarmos a demanda por exemplos no fluxo de imagens que constituíram a travesti na contemporaneidade. Não se trata, com isso, de reduzir o desejo pela visualidade ao universo travesti, vez que a ambição de nos constituirmos imagem tem interpelado em nossos corpos inúmeras práticas e formas de operar e de estar no mundo. No mundo simbólico produzido pela imagem, estamos voltados a visualizá-la nos modos como nos vemos e vivemos, operando mediados pelos jogos de poder.

A história da *mimesis* é uma história de conflitos pela conquista do poder: o poder de criar um mundo simbólico, o poder de representar a si mesmo e ao mundo e de interpretar a natureza humana segundo a própria visão e concepção. Nesse sentido, a *mimesis* pertence ao âmbito da educação, da socialização da educação, da socialização e das relações de poder (WULF, 2013, p. 78).

O caráter formativo da imagem nos faz constatar sua relação com a condição de vida, mas também se apreendem as relações de consumo que perpassam a sua produção. Se nossos olhos são educados para ver o que nossas percepções são capazes de consumir, o consumo, como lógica e sentido, inscreve-se em diferentes modos de agir nas sociedades. Assim, consumir, se compreendermos o que Certeau (1994) nos parece afirmar sobre a “prática”,

configura-se como uma possibilidade de sentir. Entre as inúmeras leituras sobre o documentário *Bombadeira*, pensamos as travestis como forças deslocantes que não se (con)formam com discursos de verdade. Elas atravessam as cidades exigindo reconhecimento com suas presenças pirilampos, forjadas na coragem de aparecer e de existir diante das impossibilidades que sustentam suas lutas a favor da expansão da vida. Para aparecer e existir, condições materiais e políticas precisam garantir nossas presenças na esfera pública. Para Judith Butler (2018):

[...] a questão do reconhecimento é importante porque dizemos acreditar que todos os sujeitos humanos merecem igual reconhecimento, presumimos que todos os sujeitos humanos são igualmente reconhecíveis. Mas e se o campo altamente regulado da aparência não admite todo mundo, demarcando zonas onde se espera que muitos não apareçam ou sejam legalmente proibidos de fazê-lo? (...) Na realidade, a demanda compulsória por aparecer de um modo em vez de outro funciona como uma precondição para aparecer por si só. E isso significa que incorporar a norma ou as normas por meio das quais uma pessoa ganha reconhecimento em detrimento de outras, estreitando o campo do reconhecível. (...) O próprio fato de que posso perguntar quais humanos são reconhecidos como humanos e quais não são significa que existe um campo distinto do humano que permanece irreconhecível, de acordo com as normas dominantes, mas que é obviamente reconhecível dentro do campo epistêmico aberto pelas formas contra-hegemônicas de conhecimentos (BUTLER, 2018, p. 42-43).

Pensando a revolução enquanto ação cultural invisível, microbiana, sem autoria, mas como gestos grupais e coletivos que se inventam, as travestis entrevistadas por Luís de Alencar, inventando-se na precariedade e na vulnerabilidade em que estavam expostas, ofereceram, em tempos sombrios, práticas e exercícios criativos que tatearam as bordas e cacos do que existiam. Com elas aprendemos que uma certa forma de produção cultural, capturada pelo capital e dos usos que se fazem de um artefato cultural pode ser questionada e problematizada na lógica de consumo e do/a consumidor/a, que, consumido antropofagicamente, transforma os produtos em outras coisas e deles tiram proveito que não podem ser mensurados e que não estavam previstos em seus fins.

Hormônios e anticoncepcionais nos servem como exemplo nesse momento. Elas, as pessoas travestis, anteriormente à autorização biomédica das biopolíticas que regulam o que pode um corpo, já eram especialistas e mestras nesta arte de inventar corpos e gênero. A beleza sai perfurando o corpo e a travesti, sentindo dor, vai aguentando para afirmar sua identidade, é o que comenta Samara sobre o processo de se “bombar”. Em outras palavras,

Samara relata a injeção de silicone industrial realizada por uma travesti conhecida como “bombadeira”. As decepções, amores, sonhos e os corpos sonhados são os eixos debatidos em *Bombadeira*.

### **Usos e consumos culturais: praticantes de imagens e sons nas margens...**

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou um provérbio. Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente (SONTAG, 2003, p. 23).

A forma como cada um de nós chegou ao documentário é diversa, mas, independente do acesso, a narrativa conduzida pelo olhar de Alencar nos feriu profundamente. As imagens, como sugerido por Susan Sontag (2003), nos deslocaram do visto e nos levaram a pensar o corpo como o *locus* visual que conduziam o desafio de existir em um mundo em que as normas de inteligibilidade de gênero buscavam limitar as performatividades à heteronormatividade. *Bombadeira*, ao mostrar o desejo de travestis, de construir, por meio de suas tecnologias praticantes, seus corpos inteligivelmente femininos, supera os medos e as angústias de uma vida que se fez infame e nos ensina a existir. A vida lhes exigiu coragem e insistência. No trajeto de existência trans, a dor foi a sensação que marcou o rito de passagem. Luís Carlos de Alencar, ao cinematografar o cotidiano de travestis, trouxe a visibilidade de outros espaços e buscou lugares onde, geralmente, ninguém ousaria entrar. Como ele diz no documentário, “busquei uma imagem mais próxima da intimidade.”

Penetrar as intimidades, ouvir as histórias, narrar os encontros e os desencontros, trazer as travestis com os seus modos de viver na arte de se fazer existir. Com seringas cheias de silicone industrial, os corpos eram perfurados pelas grossas agulhas introduzidas pela bombadeira nas travestis. Seus corpos não eram o limite do sonho. Eles eram a materialidade da arte produzida pela bombadeira. Sua habilidade de perfurar a pele com as grossas agulhas e injetar, aos poucos, o óleo viscoso só era interrompida pelos gemidos de dores da travesti. Mas sua arte continha explicação, a dor e “é assim mesmo!”. Como nos ensinam Pablo Rocon, Jésio Zambon, Francis Sodré, Alessandro Rodrigues e Maria Roseiro (2017, p. 528):

[...] o uso dos hormônios, com ou sem acompanhamento médico, e as aplicações de silicone industrial são sinônimos de saúde e vitalidade, na medida em que auxiliam na construção do corpo bonito em sintonia com um corpo de mulher rentável na pista [...]. Todavia, os mesmos artifícios de mudança corporal corresponderão à destruição da beleza por conta das deformações - a feiura parece sinalizar o adoecimento, a morte e a pobreza. A vida, a beleza e a saúde se apresentam como aspectos inseparáveis no exercício da transformação do corpo trans.

Cabe à bombadeira massagear o silicone industrial e dissolver os nódulos para construir a beleza. A sua fama depende disso. Embalada pelos gemidos de dores que funcionam como trilha sonora e a experiência feita da fada madrinha, ela é detentora da certeza de que a coisa certa está sendo feita. Ao modelar o corpo com as marcas da feminilidade, a coragem inventa vidas e ousa ultrapassar as suas zonas fronteiriças. O desejo mobiliza a *carne* das personagens de Luís Carlos de Alencar, cujos olhares buscam, no rosto, seios e quadris, a visualidade de traços culturalmente perfeitos do feminino. Parecem querer que dificilmente um olhar indisciplinado seja capaz de observá-las e questioná-las sobre o seu sexo. Seus pênis ‘invisíveis’, os mesmos que garantem a sustentabilidade de várias das entrevistadas, são artificialmente ocultados pela arte de ser mulher.

Riscos de morte e adoecimento parecem incapazes de provocar a desistência de muitas pessoas trans que levam adiante o processo de transformação corporal. [...] a questão que se coloca para as pessoas trans nessa situação não é, primeiramente, a de culpabilidade por não obedecer a determinada norma de saúde, como ignorar as informações em saúde sobre os riscos de morte e adoecimento envolvidos no processo de transformação corporal com silicone industrial e no uso de hormônios sem auxílio médico - normas de saúde que são atravessadas pelas normalizações de gênero, constituindo-se por um paradigma genitalista, segundo o qual haveria uma naturalidade biológica que determinaria a materialidade essencial do corpo sexuado, ignorando-se os aspectos singulares das experiências trans, compreendidas como anormais e doentes por transgredirem uma suposta estabilidade biológica em suas transformações corporais e transição no gênero (ROCON, ZAMBON, SODRÉ, RODRIGUES, ROSEIRO, 2017, p. 525).

Independente dos riscos de morte e adoecimento, a bombadeira é a fada-madrinha capaz de entender que a imagem refletida é a “corporeidade, veículo e sentido da experiência” (MALUF, 2002, p. 146) e existência. A imagem se materializa na esperança de inteligibilidade de gênero. Em *Bombadeira*, o corpo existe na afirmação de suas identidades reveladas nas leituras do feminino que se constrói por meio da arte de fazer bombadeira e suas habilidades com agulhas e óleos viscosos.

Da invenção estética à afirmação de si, o corpo subverte a norma que insiste em chamar as travestis de aberrações e de vidas abjetas. A ousadia de romper as limitações prévias dos corpos faz com que pensemos as “travestilidades como processualidades em trânsitos situadas entre a afirmação de suas verdades, ousadas, corajosas e afirmativas de suas estilísticas da existência diante de determinações do sistema” (PERES, 2012, p. 540) androcêntrico, heteronormativo, racista e burguês. Ousadias de existir que buscam determinar seus lugares na inabitabilidade do sujeito. A existência travesti é o corpo andante que insiste em descumprir a ordem com seus corpos modificados na arte de invenção de si.

Ao adentrar as casas das travestis, Luís Carlos de Alencar nos mostra que a “pista”, espaço de atuação profissional das entrevistas, é um detalhe dessa arte de vida. Quando ousam existir, junto à arte de se fazer travesti, constroem-se outros modos de ser em uma estética de existência inspirada na invenção do porvir. Essa variabilidade performativa (em que os desejos ou as fantasias sobre uma determinada identidade realizam redes de identificação, ou seja, leituras individuais sobre a identidade) pressupõe o exercício de liberdade – condição central à invenção frente à cadeia de identidades que representamos em nossas evidências tautológicas naquilo que Didi-Huberman (2010) nos ajudou a compreender quando disse que:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia um certo momento julgar-se o detentor (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Ao focar o quadril, a câmera do cinegrafista nos direciona o olhar para as agulhas encravadas no *corpobombado* que introduz o *siliconedesejo*. A dor se faz notável nos enquadramentos que miram as feições contraídas dos rostos. Por meio da força da bombadeira e do diâmetro grosso das agulhas, o líquido encontra dificuldade de penetrar a pele da travesti e a bombadeira adverte: “isso vai doer, viu!”. E é com um imenso gemido de intensa dor que a travesti bombada recepciona a mensagem e espera a massagem. Essa cena nos parece o ponto êxtase do documentário, o trajeto de bombação torna-se o ritual de passagem de algo exógeno à travesti e sua valorização no mercado da feminilidade.

Para a construção de um corpo bonito não bastam os hormônios e o silicone industrial. [...] maquiagens, calçados, joias, perucas e roupas são importantes recursos utilizados nas transformações semióticas, dando destaque aos corpos siliconados e hormonizados. Essa construção exógena, embora praticamente indispensável, implica uma produção temporária, que se dissolve rapidamente. Por sua vez, a produção endógena – principalmente por hormônios, silicone e outras intervenções cirúrgicas – não é fácil, nem imediatamente reversível. A transformação exógena pode reforçar a transformação endógena, no que ela permanece ambígua quanto à beleza a conquistar. (ROCON, ZAMBON, SODRÉ, RODRIGUES, ROSEIRO, 2017, p. 526-527).

Encontrar-se com a imagem das travestis no documentário de Luís de Alencar nos parece como uma expressão do que foi possível nos modos de compreensão dos conteúdos que perpassaram as imagens sobre as travestis. A relação entre visualidade da imagem documentada em a *Bombadeira* e experiência vivida no cotidiano não são necessariamente lógicas uníssonas. Como diz Le Breton (2016, p. 44), “[a] imagem é de fato uma encenação”. Se o que olhamos no filme é a constituição de experiências possíveis aos olhares e às condições sociais e culturais que nos perpassaram e que também atravessaram as lentes e edições que criaram o documentário, precisamos aceitar que o que olhamos nos ofereceu mais do que a ideia insensata e turva daquilo que podemos buscar como a realidade travesti. Mas, sem dúvida, nos pareceu que, em *Bombadeira* “a beleza é, sobretudo, o feito da visão” (LE BRETON, 2016, p. 76).

Ter sentidos e refletir o mundo para além do que nos é proporcionado com a visão em uma ou outra demonstração da realidade é um modo de entender que não são as imagens que devem orientar as redes de significado, mas que os significados são uma relação entre as imagens e suas expressões em nossas cotidianas vidas. Ao pensarmos nesses aspectos, a dimensão das transformações ganha relevo na vida das travestis entrevistadas por Luís Carlos de Alencar. As alterações não são meras reproduções ocorridas com o tempo, mas fundantes para o fazer existir travesti. Pelúcio (2005), ao descrever as alterações corporais produzidas pelas *pensantespraticantes*, descreveu sua importância, ao dizer que

a transformação seria então esse processo de feminilização que se inicia com extração de pelos da barba, pernas e braços; afina-se a sobrancelha, deixa-se o cabelo crescer e passa-se a usar maquiagem e roupas consideradas femininas nas atividades fora do mundo casa. A seguir começa a ingestão de hormônios femininos (pílulas e injeções anticoncepcionais e/ou de reposição hormonal) passando por aplicação de silicone líquido nos quadris e, posteriormente, nos seios (PELÚCIO, 2005, p. 99).



As alterações não se concluem, a arte de se fazer travesti se (re)produz no processo de reconhecimento da coerência entre o corpo e o desejo pela inteligibilidade de gênero. Uma das personagens mais enigmáticas nas redes de conhecimentos tecidas na vida da travesti é a “fada-madrinha”. Personagem comumente nos chamados contos de fadas, a fada-madrinha é a responsável pela vara de condão mágica que protege e aparece para atender aos desejos de suas protegidas. Em vários contos de fadas, a personagem fada-madrinha será uma senhora, no geral de idade avançada, que protegerá a sua escolhida para a vida toda. No documentário de Luís Alencar, uma das personagens nos narra sobre a “fada-madrinha” como aquela bombadeira que, inclusive, pode lhe atribuir sobrenome e fazê-la membro de sua família, permitindo-lhe se livrar das espumas (enchimentos) nos quadris e da nomeação atribuída no leito materno.

Para Sônia Maluf (2002), o corpo travesti operado pela transformação apresenta-se como espaço de reterritorialização da margem. É a expressão da resistência e existência. A dissidência heterormativa sequenciada na lógica cartesiana de sexo-gênero-desejo produzida pela performatividade de gênero pela travesti produz o repensar da moral excludente, aquela em que inexistente beleza. Ao refletir com Maluf (2002) e Pelúcio (2005), o entendimento sobre a produção e a aquisição de significados sobre e com o corpo são tatuados no contexto da cultura e, portanto, com as marcas e leituras elaboradas pela cultura. A travessia possibilitada pela bombadeira se materializa na resistência de vidas que ousaram dizer os seus nomes e que desejaram a subversão em um regime de regulação que não as considerava.

Ao refletir sobre a potência da “travessia”, Eugênia Vilela (2003) a definiu como o *espaçotempo* da resistência criativa. Nesse sentido, as performatividades travestis “expressam singularidades possíveis em consequência de uma evolução criadora que faz destas, ensaios de bem viver” (PERES, 2012, p. 540). A performatividade travesti ousa dizer e construir para si e para a outreidade as maneiras de materializar a existência na experiência. O sofrimento e as dores produzidas na arte de fazer “bombaço” são, nas narrativas do Pai Neném, outro personagem que é apresentado pelo Luís Carlos de Alencar, alocadas no esquecimento a que estão submetidas na memória, a exemplo de Andressa que, ao voltar de São Paulo onde fora trabalhar em um salão de beleza, afirma: “[...] A coisa foi forte viu. Mas me transformei em uma mulher maravilhosa [...]”.

Escondendo o rosto, uma das personagens narra que “só se consegue mudar o seu

corpo através dessa bombadeira. Ela se torna a única saída. A única esperança para essa travesti, a mudança de corpo pelo meio convencional é muito caro”. Na clandestinidade da arte de fazer da bombadeira, a alegria vai se desenhando no corpo desejado por meio dos subversivos e perigosos óleos viscosos do silicone industrial presentes nos sofrimentos físicos e psicológicos vividos por inúmeras meninas pobres das periferias da existência.

O risco à saúde e o possível óbito são realidades já vividas pelas travestis, restando-lhes a possibilidade de emergir naquilo que afirmam ser, mulher. Nesse caminho aberto a golpes e lances na e com a escrita, pensando o corpo como um texto que projeta artefatos culturais, com suas redes de significados, atentamos para a precariedade em que algumas vidas foram expostas no documentário, ao serem negadas a existência, seja pelas regulações de gênero ou pelos limites impostos pelo capital. Interessou-nos aqui pensar cultura na dimensão da precariedade, ações de sujeitos posicionados, uma vez que compreendemos que

[...] a precariedade tem de ser compreendida não apenas como um aspecto desta ou daquela vida, mas como uma condição generalizada cuja generalidade só pode ser negada negando-se a precariedade enquanto tal. E a obrigação de pensar a precariedade em termos de igualdade surge precisamente da irrefutável capacidade de generalização dessa condição. Partindo desse pressuposto, contesta-se a alocação diferencial da precariedade e da condição de ser lamentado. Além disso, a própria ideia de precariedade implica uma dependência de redes e de condições sociais, o que sugere que aqui não se trata da vida como tal, mas sempre e apenas das condições de vida, da vida como algo que exige determinadas condições para se tornar uma vida vivível e, sobretudo, para torna-se uma vida passível de luto. (...). Mas uma obrigação, com efeito surge de fato de que somos, por assim dizer, seres sociais desde o começo, dependentes do que está fora de nós, dos outros, de instituições e de ambientes sustentados e sustentáveis, razão pela qual somos nesse sentido, precários (BUTLER, 2015, p. 42-43).

No documentário *Bombadeira*, em suas últimas cenas, Pai Neném, um babalorixá baiano<sup>9</sup> que sonha em aplicar silicone e transitar para o feminino, aponta e diz: “[...] está vendo aquela sereia ali? Aquela com aqueles seios bonitos? [se referia a imagem de uma sereia que estava pendurada na parede de sua casa] Eu tenho vontade de me bombar. Um dia vou fazer com a bombadeira [...]”. As travestis narradas no documentário de Luís Carlos de Alencar se veem e se narram, umas com outras. Elas fazem dos seus corpos os primeiros

---

<sup>9</sup> Ainda que possamos entender que a condição de gênero ultrapassa as dimensões de materialidade do corpo e que a personagem Neném no documentário de Alencar tratava-se de uma pessoa que desejava a performatividade feminina, naquele momento, ela ainda não tinha assumido uma identidade travesti e foi nomeada no documentário no gênero masculino. Não é possível saber se o fato decorreu de uma imposição da edição ou uma escolha da personagem.

*espaçospraticados* da cultura visual. Seus corpos se constituem como a máquina de produção de desejos endereçados. As travestis manipulam em seus corpos o gênero e a sexualidade produzindo fissuras nos discursos oficiais. Tal situação, mais uma vez, nos remete a Certeau (1994), quando fala sobre o (in)sucesso do colonizador.

Já faz muito tempo que se vêm estudando em outras sociedades as inversões discretas e, no entanto, fundamentais ali provocadas pelo consumo. Assim o espetacular sucesso da colonização espanhola no seio das etnias indígenas foi alterado pelo uso que dela se fazia: mesmo subjugados, ou até consentindo, muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não dos conquistadores. Faziam com elas outras coisas: subvertiam a partir de dentro – não rejeitando-as ou transformando-as (isto acontecia também), mas por cem maneiras de emprega-las a serviço de regras, costumes ou convicções estranhas à colonização da qual não podiam fugir. Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro. Permaneciam outros no interior do sistema que assimilava e que os assimilava exteriormente. Modificam-no sem deixa-lo. Procedimentos de consumo conservavam a sua diferença no próprio espaço organizado pelo ocupante (CERTEAU, 1994, p. 95).

Valendo-nos de saberes muito próximos aos indígenas, podemos pensar os usos que as travestis fazem de seus corpos e dos marcadores de gênero e sexualidade com o documentário de Luís Carlos de Alencar. Elas fazem a festa hibridizando-se com materiais clorofilados da cultura que fabricam suas vidas e que estão dispersos em tempos e espaços impossíveis de percorrer para aqueles e aquelas que temem as ruelas e becos escuros da experiência, muitas vezes clandestinas. Elas re-inventam, em gestos grupais, suas culturas travestis, estando as fadas-madrinhas debochando das normas do sistema cisheteropatriarcado. E, nas artes de inventar, usar e consumir, sabem se fazer pássaros que ofuscam as luzes do policiamento em plantão.

As travestis nunca são o que pensamos que sejam e nunca estão onde pensamos poder capturá-las. Como *pensantespraticantes*, se elaboram desbundando em revoadas no fim do dia. Vampirescas criativas, feitas de sangue e com sangue de muitas outras, as travestis atravessam-nos e não nos deixam esquecer que a vida é uma grande invenção. Em gestos coletivos e grupais aparecem, desaparecem, consomem e fabricam os corpos-gêneros-sexualidade, conforme desejo, possibilidades e senso de ocasião. Muitas delas sabem falar muitas línguas e pela habilidade de se manterem vivas, transitam como ninguém em territórios inóspitos consumindo linguagens, artes e modos de manterem vivas no sistema

cisheteropatriarcado. A maquinaria do sistema-sexo-gênero entra em curto circuito.

Nessa escrita que se arrisca e marca processos de indignação, tomando as pessoas em dissidências, principalmente os gestos travestis como interlocutoras, ampliamos, porque julgamos necessário, a possível leitura do documentário de Luís Carlos de Alencar. Na conversa com Judith Butler (2015), redobramos os sentidos de atenção aos nossos deslizes, traições e enquadramentos produzidos a partir de *Bombadeira*. Dizer isso é reconhecer, com Butler (2015), que escrevemos com as marcas dos enquadramentos que nos subjetivam e nos informam sobre nossa humanidade e/ou a ausência dela. Dizer isso é também reconhecer as muitas imagens violentas, que, nos usos de diferentes linguagens, circulam entre nós e nos ajudam a incorporar em nossas práticas políticas cotidianas, a indignação como modos de vida e presença no mundo naquilo que a filósofa estadunidense nos chama a atenção:

[...] a fotografia não pode restituir a integridade ao copo que registra. O rastro visual não equivale, certamente, à plena restituição da humanidade da vítima, por mais que isso seja obviamente desejável. A fotografia exibida e colocada em circulação, torna-se a condição pública mediante a qual nos indignamos e construímos nossas visões políticas para incorporar e articular a indignação (BUTLER, 2015, p. 120).

Exaustão de fotografias, charges, filmes, circulando entre nós e conosco, pelas redes sociais virtuais, programas televisivos, telas de cinemas, discursos dos movimentos sociais e pelas paredes que se recusam a permanecer em branco, a exemplo daquela da casa do Pai Neném que retratava a sereia de seios desejosos. Tudo isso faz e nos obriga a ver, a ouvir e a dizer que fazemos com aquilo que fazem de nós. Por não estamos imunes à imagem, sem nenhuma dificuldade, sem autorização, sem desejo de funcionarmos como câmera que registra, presenciamos, com indignação, o extermínio de vidas que, para a polícia do sistema sexo-gênero, não são dignas de serem vividas, muito menos sentidas, choradas, ilustradas. As imagens funcionam, em muitos momentos, como arquivos e máquinas de quantificar e desqualificar os corpos tirando-lhes a vida. Vivemos de excesso de imagens e sons. No excesso, tornam-se imagens que passam, produzindo um lugar, onde autor/a e obra reivindicam um nome! Fazendo problema aos usos da fotografia e sua circulação, Judith Butler (2015) pondera:

Se a fotografia não apenas retrata, como constrói e amplia o acontecimento – pode se dizer que a fotografia reitera e da continuidade ao acontecimento – então, estritamente falando, ela não é posterior ao acontecimento, mas sim, se

torna crucial para sua produção, sua legibilidade, sua ilegitimidade e seu próprio estatuto como realidade. Talvez a câmera promova uma crueldade festiva: “Ah, que bom, a câmera está aqui: vamos começar com a tortura para que a fotografia possa captar e celebrar nosso ato!” Nesse caso, a fotografia já está em ação, incitando, enquadrando e orquestrando o ato, ao mesmo tempo que capta o ato no movimento de sua consumação (BUTLER, 2015, p. 126).

Nos últimos anos, em nosso país, não ficamos só sabendo de um ato violento, vez que há a maximização da vulnerabilidade pelos telejornais, mídia impressa e pelos relatórios governamentais e não governamentais que anunciam dados subnotificados de vidas ceifadas do direito de expandir e florescer. A fofoca miúda se faz acontecer em tempo real pelas telas de nossos computadores e celulares. De nossas poltronas confortáveis, ficamos sabendo, porque ouvimos, vimos e sentimos o cheiro da morte, a faceta cruel do ódio e o desprezo pelas vidas de travestis. Butler, recorrendo a trabalhos de Susan Sontag, sobre fotografia, alerta-nos para o fato de que

[...] não podemos compreender o campo da representatividade simplesmente examinando seus conteúdos explícitos, uma vez que ele é constituído fundamentalmente pelo que é deixado de fora, mantido fora do enquadramento dentro do qual as representações aparecem. Podemos pensar no enquadramento, então como algo ativo, que tanto descarta como mostra, e que faz duas coisas ao mesmo tempo, em silêncio, sem nenhum sinal visível da operação. O que surge nessas condições é um espectador que supõe estar em uma relação visual imediata e incontestável com a realidade.

[...] Existem maneiras de enquadrar que mostram o humano em sua fragilidade e precariedade, que nos permitem defender o valor da dignidade da vida humana, reagir com indignação quando vidas são degradadas ou dilaceradas sem que se leve em conta seu valor enquanto vidas. E há enquadramentos que impedem a capacidade de resposta, nos quais essa atividade de impedimento é realizada pelo próprio enquadramento efetiva e repetidamente – sua própria ação negativa, por assim dizer, sobre o que não será explicitamente representado. A existência de enquadramentos alternativos que permitem outros tipos de conteúdo talvez comunicasse um sofrimento que poderia levar a uma alteração de nossa avaliação política das guerras em curso.

[...] O enquadramento atua para estabelecer uma relação entre o fotógrafo, a câmera e a cena (BUTLER, 2015, p. 112; 118; 122).

A busca pela referencialidade positiva, a inserção crescente de travestis em espaços deliberativos da política pública, o aumento da escolaridade, ou mesmo as reconfigurações da cidadania e das experiências familiares, têm levado os mais diversos sujeitos sociais a uma intensa produção de sentidos e significações sobre e com essa população. Paralelamente ao

cenário descrito, as mídias e as próprias ações governamentais e não-governamentais têm se utilizado de um interessante expediente para disputar a travestilidade e modos travestis de existir. Esse cenário vem se caracterizando pela instituição de novas e outras perspectivas, a exemplo dos diversos materiais produzidos pelos movimentos sociais de travestis e instâncias governamentais e acadêmicas com o fim de educar e/ou preparar a sociedade para os princípios que devem reger o convívio, a sociabilidade e os afetos que produzem vidas com a população travesti.

E, aqui, não precisamos mergulhar no rio de sangue que não para de aumentar seu volume e velocidade com os acontecimentos. Não foi esse nosso objetivo. Interessaram-nos os usos e os gestos que formaram coletividades, alianças e que, de alguma forma, direcionaram as intencionalidades de Luís Carlos de Alencar no documentário *Bombadeira*. Interessou-nos, com esses acontecimentos, sentir o cheiro das flores que nasceram no asfalto, como aqueles que foram exemplificadas nas narrativas do documentário. Interessou-nos, com esses acontecimentos, a atenção aos nascimentos travestis narrados. Não buscamos aqui recorrer às imagens que instauraram o ato violento para nos tornarmos credíveis. Nas reflexões contidas neste artigo, buscamos nos permitir praticantes de espaços culturais, reconhecendo que, nessas práticas, deslocamo-nos com as marcas dos enquadramentos que buscaram nos constituir como sujeitos de um certo tipo. Logo, um modo de ver que está subjetivado por enquadramentos.

### **Efeitos de corda bamba, desequilíbrios para não concluir**

Diante de nossas implicações éticas e políticas com o direito de expansão da vida e da vida que não é a nossa e que não nos pertence “é sempre bom recordar que não se deve tomar os outros por idiotas” (CERTEAU, 1994, p. 273), principalmente, quando temos por desafio andarilhar no campo *in aberto* da cultura visual e pedagogias culturais. E é com isso que procuramos nos haver neste artigo. Nesse processo escriturístico que buscou ensaiar com processos culturais, sem precisar de uma definição última para o conceito cultura, mas, afirmando-a como “revolução de há pouco”, encontramos-nos com enquadramentos e fragmentos de narrativas de travestis, fabricantes de mundos, que dependem de uma arte para se manterem na vida por meio do documentário *Bombadeira*, de Luís Carlos de Alencar.

As travestis e seus modos de fazer gestos, gostos, gênero, sexualidade e práticas com o corpo constituem vidas caminhadas de (des)aprendente sobre uma corda bamba que muito nos importam. Com elas, se dispostos estivermos, aprenderemos que a arte travesti é um passo de dança sobre a corda bamba que nos exige e a manutenção do equilíbrio, recriando a existência em cada passo, graças às inúmeras intervenções que devemos operar para nos mantermos vivos. A arte do fazer travesti fica, assim, definida nos conhecimentos feitos pela artesã bombadeira que, como fada-madrinha, efetivamente se constitui como a própria fabricante que se faz a partir do equilíbrio na corda bamba. “Por essa capacidade de fazer um conjunto novo a partir de um acordo preexistente e de manter uma relação formal malgrado a variação dos elementos, tem muita afinidade com a produção artística. Seria uma inventividade incessante de um gosto na experiência prática” (CERTEAU, 1994, p. 146).

Articulando os fragmentos de ideias impressas neste texto, buscamos equilíbrios fugazes ao conceber, sem criar um povo, a travestilidade como gestos grupais, atos e acontecimentos, produções socioculturais que se tornam visíveis atrelados a discursos e performatividades circunscritas aos momentos históricos de suas elaborações e das condições existir. Não podemos esquecer, porque não nos é possível, diante de nossa obrigação ética, que, nos últimos anos, a preocupação com visibilidade acerca da travestilidade na cultura visual (fotografias, filmes, documentários, teatros, telejornalismo, livros, desenhos animados, etc) tornou-se central nos debates, ativismos e em algumas políticas governamentais (macropolíticas) produzidas no Brasil. Uma imagem, capturada por uma câmera, circulando por aí, é uma espécie de promessa de que o acontecimento vai continuar. Na verdade, ela é exatamente essa continuação. E tornar-se visível é só mais uma dimensão de que somos dignos/as de luto e se insere no contexto de consciência política relevante.

## **Referências**

ATALANTA, Vanessa. Bombadeira - a dor da beleza das travestis... Entrevista com o diretor. Site **Over Mundo**, disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/bombadeira-a-dor-da-beleza-das-travestis>, acessado em 20 de março de 2020.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas sobre uma teoria performativa de assembleia. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** São Paulo: Civilização Brasileira, 2015.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.

CORAZZA, Sandra. **História da infâncias: a-vida-a-morte e mais-valia de uma infância sem fim.** Porto Alegre: UFRGS-FACED, 1998.

COSTA, Marisa V, SILVEIRA, Rosa H. & SOMMER, Luís Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Revista Brasileira de Educação.** n 23. p. 36-61, maio/ago. 2003.

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

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tadeu. T. da. (Org.). **Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FOERSTER, Von Heinz. Visão e conhecimento: disfunções de segunda ordem. In: SCHNITMAN, Dora Fried. **Novos paradigmas, cultura e subjetividade.** Porto Alegre: Artes Médicas. 1996. p. 59-74.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos.** Petrópolis: Vozes, 2016.

MALUF, Sônia. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. **Revista Estudos Feministas**, v. 1/2, 2002.

MEDEIROS, Margarida.; CASTRO, Teresa. O que é cultura visual? **Revista de Comunicação e Linguagens**, n° 47, p 1-7, 2017.

MARTORY, Nathasha. **Põe a cara no sol, mona!** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kvIkULPtIOk>. Acesso em: 21 mar. 2020

OLIVEIRA, Inês Barbosa de. Currículos e pesquisas com os cotidianos: o caráter emancipatório dos currículos ‘pensadospraticados’ pelos ‘praticantespensantes’ dos cotidianos das escolas. In: Carlos Eduardo Ferrazo e Janete Magalhães Carvalho (orgs.). **Currículos, pesquisas, conhecimentos e produção de subjetividades.** 1ed. Petrópolis: DP et Alli, 2012, v., p. 47-70.

PELÚCIO, Larissa. Toda Quebrada na Plástica - corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas. **Campos (UFPR)**, Curitiba, v. 06, n. 01, p. 97-112, 2005.

PERES, Wiliam S. Travestilidade Nômades: a explosão dos binarismos e a emergência queering. **Revista Estudos Feministas**, v. 7, p. 539-547, 2012.

ROCON, Pablo Cardozo; ZAMBON, Jésio; SODRÉ, Francis; RODRIGUES, Alessandro; ROSEIRO, Maria Carolina Fonseca Barbosa. (Trans)formações corporais: reflexões sobre saúde e beleza. **Saúde Soc.** São Paulo, v. 26, n. 2, p.521-532, 2017.

**Rev. Eletrônica Mestr. Educ. Ambient.** Rio Grande, Dossiê temático “Imagens: resistências e criações cotidianas”, p.205-229, jun. 2020. E-ISSN 1517-1256



SERRES, Michel. **Os cinco sentidos** – filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SIBILIA, Paula. **Redes ou paredes:** a escola em tempos de dispersão. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VILELA, Eugênia. Acontecimento e resistência: As palavras sem centro. In: KOHAN, Walter (Org.) **Foucault 80 Anos.** Rio de Janeiro: Autêntica, 2003.

WULF, Christoph. **Homo Pictor:** imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. São Paulo: Hedra, 2013.

*Submetido em: 13-02-2020.*

*Publicado em: 01-07-2020.*