



BIXA, TRAVESTY E UMA MÃE EM TRÂNSITO:
ARTICULANDO FEMINISMOS POR VIA DO AFETO NA
ABORDAGEM TEXTO-VIDA

Fernanda Capibaribe¹

Resumo:

A partir de pesquisa que aborda narrativas cruzadas, em que imagens e sons, entendido como tecnologias de gênero interseccionais, interpelam outras formas de construções discursivas, este artigo propõe uma abordagem texto-vida, analisando como o documentário *Bixa Travesty* atravessa minha condição de mãe de uma jovem em transição de gênero. Para tanto, expresso minha maternidade como mediada, questionada e posta em reflexão a partir do filme. Entro ainda em diálogo com escritos transfeministas, anticoloniais e que demarcam saberes situ(i)ados nos quais proposições intelectuais, estéticas e sensíveis apresentam outros mundos e corporalidades possíveis para além da ciscolonialidade. Através do filme, mas também da textualidade em Viviane Vergueiro e Jota Mombaça, portanto, repenso minha cisnormatividade e ponho em trânsito o sentido da maternidade que exerço.

Palavras-chave: Transfeminismo. Narrativas de Si. Bixa Travesty, Maternidade.

Abstract:

Based on research that addresses crossed narratives, in which images and sounds, understood as intersectional gender technologies, interpellate other forms of discursive constructions, this article proposes a text-life approach, analyzing how the documentary *Bixa Travesty* crosses my condition as a mother of a young woman undergoing gender transition. To this end, I express my motherhood as mediated, questioned and put into reflection through the film. I also enter into dialogue with transfeminist, anti-colonial writings that demarcate situated knowledge in which intellectual, aesthetic and sensitive propositions present other possible worlds and corporeality beyond ciscoloniality. Through the film, but also through textuality in Viviane Vergueiro and Jota Mombaça, therefore, I rethink my cisnormativity and put into motion the meaning of motherhood that I exercise.

Keywords: Transfeminism. Self Narratives. Bixa Transvestite, Maternity.

¹ Profa. Dra. do Departamento de Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Profa. Permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFPE, Coordenadora do curso de Cinema e Audiovisual - DCOM/UFPE. Possui dois pós-doutoramentos na McGill University, Montreal, Canadá (2016-2017 e 2020). Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFPE. Mestrado pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade e graduação em Comunicação Social - Jornalismo, ambos pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Trabalha nas áreas de Fotografia, Comunicação Audiovisual, Estudos de Gênero, Teoria Queer, Estudos Feministas e Estudos Culturais

1. Pela potência texto-vida: os saberes situados de uma mãe

Esse artigo tem início impulsionado por interpelações texto-vida, a partir da abordagem com narrativas cruzadas, previstas como aporte metodológico em minha pesquisa, bem como pelos atravessamentos que tais narrativas, entendidas enquanto tecnologias de gênero (LAURETIS, 1994), trazem à minha experiência. Este é um texto situado na fricção, um confrontar entre o filme documentário *Bixa Travesty* (Cláudia Priscilla, Kiko Goifman, 2018, 75min) e a abordagem transfeminista (MOMBAÇA, 2021; VERGUEIRO, 2014, 2016), diante da qual encontro-me inscrita na condição simultânea de uma pesquisadora-mulher com privilégios (branca, cisgênera, com “voz” no debate que intersecta os campos da comunicação e estudos de gênero) e de minha existência sendo mãe de uma jovem travesti. Em relação ao lugar situado, trata-se, portanto, de um limiar desse enfoque pautado no transfeminismo, através de escritos e falas, e como tal condição coexiste na vivência da maternidade com uma adolescente transexual, com 17 anos, que passa pelo processo de transição de gênero desde os 15. Importa frisar que, apesar da renominação dos pronomes de gênero e das terapias psicológicas, psiquiátricas e hormonais terem-se iniciado há dois anos, A. – como vou nomeá-la aqui – tem sua existência atravessada pela força dos estilhaços (MOMBAÇA, 2021) dessa não-normatividade desde muito antes.

No que toca à narrativa fílmica, o documentário *Bixa Travesty* emerge provocando esse meu lugar situado como impulsionador do autorrelato, enquanto espaço de interpelação, ao mesmo tempo em que funciona como dispositivo de enunciação e refabulação dos paradigmas instituídos entre a legitimidade de corpos não-normativas e os dados que demonstram o Brasil como o país que mais mata por transfobia no mundo². Assim, a análise é proposta pelo filme compreendido enquanto pedagogia cultural a partir do que Teresa de Lauretis (1994) define como tecnologia de gênero, através da qual o cinema tanto pode conformar normatividades de sexo-gênero-sexualidade, quanto rasurá-las, desobedecer às normas, torná-las inconformes, transbordar os espaços de enunciação vigentes. É nessa segunda mirada que interpreto o projeto de *Bixa Travesty*: um filme de

² Dados do relatório da Transgender Europe (TGEU) de 2021, que monitora índice de violência transfóbica no mundo. Fonte: <https://tinyurl.com/yrvtjy4v> Acesso em: 08 mar. 2022.

refabulação das vivências legítimas de gênero para além da ciscolonialidade (VERGUEIRO, 2016).

No interstício entre mulher, pesquisadora e mãe, relaciono o referido filme documentário com minha vivência maternando A., em face das “quebras como potência” (MOMBAÇA, 2022) propostas no filme, que encontram seus estilhaços nessa relação mãe-filha. É um texto sobre existências friccionadas, entre quebras, ressignificações, potências e quedas. Não se trata de uma análise do filme, tampouco se resume a uma narrativa de si envolvendo minha maternidade. Ainda, não é sobre expor a vida privada de minha filha. É o que reside nos entrelugares que importa, o limiar no qual a narrativa fílmica esbarra em minha reflexão de uma vivência cotidiana entre a mãe – branca, cisgênera, bissexual – e a filha – branca, travesti, pansexual. Trata, portanto, das aglutinações e tensionamentos dessas camadas tangenciadas, analisadas sob o prisma de escritos interseccionais e anticoloniais de mulheres trans/travestis.

Sobre o filme, interessa promover ainda a reflexão em torno do seu agenciamento de espaços de visibilidade às existências permeadas por outros modos de estar no mundo para além da cisnormatividade. É a existência de A., minha filha, e também a de Linn da Quebrada³, a de Jota Mombaça (2021) e de Viviane Vergueiro (2016, 2014), que articulam a legitimação de seus saberes situados em meio àqueles sitiados (e colonizados) pelos embargos e rechaços de quem lê corporalidades trans/travestis como desvio ou abjeção, algo tão recorrente no atual cenário distópico brasileiro (e desde muito antes). Nesse sentido, *Bixa Travesty* – que foi protagonizado e teve seu roteiro assinado por Linn da Quebrada – constitui-se como veículo propulsor para pensarmos a paisagem onde, ao mesmo tempo em que é crescente a reivindicação do direito de corpos trans/travestis existirem com dignidade, também assistimos à naturalização de manifestações transfóbicas e ao silenciamento das violências institucionalizadas praticadas contra esses corpos. Olho para tal cenário pensando no medo que assola minha filha ao sair de casa por sentir-se exposta, e nas crises de ansiedade agudas que advêm dos olhares de

³ Em dezembro de 2021, Linn da Quebrada teve seu nome oficialmente modificado e reconhecido. Como é próprio das corporalidades em trânsito para além da cisgeneridade, agora a artista responde por Lina Pereira. Contudo, por motivos de identificação com o filme, e entendendo que é seu nome artístico, nesse texto irei me referir à artista/protagonista de *Bixa Travesty* como Linn.

reprovação na rua; mas também em como sua existência ressignifica e potencializa as corporalidades na diferença, possíveis através da quebra.

Pelo exposto, vale dizer que as narrativas que aqui se cruzam a partir do viés desses relatos também têm como intuito afirmar que os sentidos anticoloniais do saber precisam ser atravessados por exercícios de produção de conhecimento que efetivamente desarticulem a prática acadêmica – que (ainda) se firma em base eurocêntrica, colonial, supremacista branca, masculinista e distanciada – rumo a outras formas de saber. A escrita de Mombaça e Vergueiro, bem como a posição-de-sujeito (ELLSWORTH, 2001) que emerge do meu encontro com Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*, somadas a outras leituras e encantamentos, como de Conceição Evaristo, bell hooks ou Lélia González, onde o corpo está na escrita e vice-versa, vêm ensinando-me dessa importância. Esse artigo, assim, é um exercício que vai além de uma escolha metodológica adotada com as narrativas cruzadas, posto que atravessado por uma experiência íntima e visceral, que corresponde aos dilemas de minha própria maternidade. Talvez o mais desafiador voo intelectual-afetivo que ouse alçar até aqui.

2. *Bixa Travesty* e a desarticulação da ciscolonialidade pela quebra

Saí de casa com um vestido preto com florezinhas vermelhas estampadas, um dos poucos que eu tenho e certamente o que mais usei na vida até agora. A certa altura, na área comum do espaço cultural onde a conferência de que estava participando acontecia, encontrei uma pessoa conhecida recentemente, e mas já algo especial, e ela elogiou minha roupa, emendando – suave e cuidadosamente – o seguinte comentário: “É preciso ter um sentido muito forte de si mesma para simplesmente sair dessa maneira no mundo, né?” Meio inquieta e intuitivamente eu, no entanto respondi: “Talvez seja precisamente o contrário: é preciso ter de si um sentido muito quebrado para simplesmente sair dessa maneira no mundo” (MOMBAÇA, 2021, p. 21).

Como descrever o filme *Bixa Travesty* (2018) de forma a trazer apreensão da complexidade que envolve seu projeto poético-estético – a maneira como agencia o gênero documentário – e sua proposta política – a forma como refabula a existência, visibilidade e legitimidade de corporalidades fora da norma binária? Penso nesse ponto de partida e me vem à mente a imagem da “quebra”, definida por Jota Mombaça (2021). A autora nos interpela para além da dicotomia existente entre a abordagem sujeito-mundo.

Questiona a ideia de inteireza e certeza na construção de coerência identitária para corpos fora do que rege a matriz cisgênera e branca. Para ela, o sentido de ser de pessoas que, como ela, se alocam na desobediência da norma, não encaixa em capacidades de autoconsciência, autodeterminação e autoestima, senão pelo de estar quebrada.

Assim, a autora-artista usa a metáfora da quebra como potência de existência. Essa que se instaura com tamanha força que deixa aparentes os estilhaços; que compõe os corpos que não se enquadram nas expectativas aceitáveis, tampouco nas previsões de multiplicação de privilégios. No entanto, não é dos pedaços quebrados que essas corporalidades se constituem, e sim da força que faz estilhaçar. *Bixa Travesty*, nesse sentido, é um documentário que fabula o real munido da energia desses estilhaços. Escolho aqui descrevê-lo através de como me afetou e afeta.

Assisti ao filme pela primeira vez em sua pré-estreia em Recife, durante o Festival de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero de Recife (RECIFEST), em 2018. O filme abriu o festival e pude assistir ao lado des diretorus⁴, Cláudia Priscilla e Kiko Goifman, amigos queridos por quem nutro admiração e carinho. Naquele momento, A. ainda não havia anunciado a sua transição; sequer modificado os pronomes de tratamento gênero, mas tal transformação já estava expressa em sua corporalidade e modo de ser, já autonominada não-binária. Na sociedade que habitamos e nos habita, essa transformação parece sempre atravessar um processo composto de muitas etapas, e de minha observação como mãe, o início em A. se expressou desde cedo.

Voltando ao filme, naquele momento, no Cinema São Luiz, sua narrativa me levou a um estado de epifania: a forma como “as corpos” travestis são apresentadas em suas existências em constante movimento se encontrou com o chacoalhar incessante vivenciado no exercício da minha maternidade com A. Logo no início, Linn da Quebrada, multiartista, educadora e travesti, caminha por um corredor escuro, carregando uma lanterna acesa que projeta nas paredes o título do filme. Em som de fundo, ouvimos sua voz cantando: “Estou procurando, estou tentando entender o que é que tem em mim que tanto incomoda você”. O público espectador é convocado, desde esse momento, a adentrar na trama de refabulação do imaginário ligado ao universo trans/travesti: escapa

⁴ Apesar dos pronomes neutros ainda não terem sido oficialmente reconhecidos pela norma culta da gramática portuguesa no Brasil, opto por utilizá-los como ato político, já que a universalização no masculino corrobora com a legitimação dos alicerces de poder que nesse texto me proponho a desconstruir.

do campo de denúncia e violência de uma existência inconforme, em direção à potência da capacidade de transbordar, criativa e existencialmente, as possibilidades socialmente conformadas das nossas experiências de gênero.

Linn é a protagonista. O filme é sobre ela e feito por ela também, no qual somos dadas a ver um pouco de sua arte, parcerias, seus afetos e medos, a geografia que a constitui. Uma produção que, classificada no gênero documentário, traz os destroços do nosso imaginário social com traços de ironia, devolve o rechaço e o desvio, se recusa a assimilá-los colocando a transfobia e os sentidos de abjeção à frente do espelho. Através das atuações escrevíveis de Linn da Quebrada, Jup do Bairro e Liniker, dentre outras, faz com que as existências *TransViadas* o atravessem. Entre memórias, denúncias, dores, nomeações e redesignações, vemos a transitoriedade da desobediência de gênero, bem como somos convocadas a pensar nos demarcadores interseccionais quando tais existências atravessam outras avenidas identitárias (AKOTIRENE, 2019), de classe e raça sobretudo. Vejo minha transitoriedade como mãe na transição de minha filha. Me vejo nesse espelho, e ela o tendo atravessado. Também identifico os lugares de escape, nos quais esbarramos em nossos privilégios, demarcando os espaços onde a narrativa se apresenta como diferença. Como afirma Mombaça:

A presença do racismo como fantasia colonial indeterminadamente atualizada no marco do colapso da colônia está exposta como ferida na paisagem das cidades, na densidade dos muros, cercas e fronteiras. Está exposta também na coreografia das carnes, na intensidade dos cortes e na ancestralidade das cicatrizes (2021, p. 64)

No filme, tais paisagens nos são dadas a ver. Plano aberto, de um descampado onde há lixo sendo queimado. Em off, a voz de Linn diz: “Sapopemba, Fazenda da Juta, São Matheus, zona leste, extremo leste de São Paulo”. Vemos uma sequência de *takes* ambientando a paisagem das localidades citadas pela protagonista: a periferia paulistana. Vemos fumaça de várias torres de fábrica e um casario de tijolo. Ela continua, ainda com voz em off:

O que significa e qual a diferença de você habitar o centro e de você habitar as periferias? E qual a diferença da produção de saberes marginais e a produção de saberes periféricos? Eu pude perceber como a periferia é rica e como a fazenda da Juta me instigava, me movimentava e me alimentava, pois ali eu percebia a produção de

moda, a produção de estética, a produção de corpos [...]. (Fala de Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*, 2018, 33min)

Entra, em seguida, imagem da protagonista numa sacada da varanda ao alto, de óculos escuros e olhando o celular. Somos dadas a ver a fachada do prédio de um conjunto habitacional, para em seguida vê-la em plano frontal sentada na varanda. A câmera está com ela na sacada, cada qual em uma das extremidades. Continuamos ouvindo a fala em off quando ela diz:

De todas as quebradas que eu passei na minha primeira infância, lá em Votuporanga, lá em Rio Preto, [...] em que eu morava com minha mãe, todas essas quebradas fazem e fizeram parte de mim. Então, eu acho que tem essa questão geográfica, mas acho que eu penso meu próprio corpo como esse território geográfico (Fala de Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*, 2018, 34min20seg).

A geografia “da quebrada” articulada pela protagonista opera uma subjetividade performada pelo sentido do inevitável. Relacionando à quebra no sentido de Jota Mombaça (2021), associo tal geografia a uma “economia da ameaça”. Através dela, Linn desenvolve seu potencial criativo extravasando o escopo da relação sujeito-mundo, posto que reconhece, por um lado, as violências desumanizadoras estruturadas e institucionalizadas que recaem sobre existências de corporalidades como a sua, do mesmo modo em que enuncia seu lugar sitiado pela inadequação e não assimilação por parte de um comum: o contexto cisnormativo, sexista e colonial do coletivo (VERGUEIRO, 2016). Sob a ótica da ciscolonialidade, está aquém de ambas as esferas. Contudo, a operação da subjetividade de Linn da Quebrada atua na recusa, e o filme retrata tal movimento, através da expressão de sua obra e produção de sentidos. Nessa mirada, Linn vai além, capaz de “refundar um possível mesmo diante do diagrama mais saturado de impossibilidades” (MOMBAÇA, 2021, p. 55).

Sobre o conceito de ciscolonialidade, Viviane Vergueiro (2016) põe em curso uma reflexão pertinente quando expressa a recusa em naturalizar corpos não-cisgêneros como desviantes, abjetos, dissidentes, ou qualquer outro adjetivo que aloque tais corporificações fora do escopo do que seria normal ou desejável. Num caminho inverso, a autora propõe que desnaturalizemos a cisgeneridade, tendo em vista que tal especulação para os corpos também é fabulação, inalcançável e estruturante dos princípios colonialistas e patriarcais. Como afirma, sua proposição se estabelece como:

[...] um apontamento sobre a necessidade de re+(des)+organizar tal organização normativa, situando cisnormatividades a partir de um entendimento das ciscolonialidades que se estabelecem, interseccionalmente, através de violências institucionalizadas e não institucionalizadas, e buscando caminhos e respostas possíveis para o desmantelamento desta organização (VERGUEIRO, 2016, p. 251).

Importante demarcar que a autora não caminha no feixe discursivo que binariza a cisgeneridade como sendo a definição de homens *versus* mulheres, 100% masculinos ou femininas, respectivamente, em oposição às pessoas trans e travestis “‘ontologicamente’ subversivas e revolucionárias de gênero” (2016, p. 253). Antes, está interessada em problematizar um *cistema* que legitima os ideais patriarcais de família e moralidade como fundadores e mantenedores de uma ordem colonial que vem institucionalizando, historicamente, sociedades pautadas em lógicas de exclusão, para muito além daquelas direcionadas às pessoas trans e travestis. A crítica ao *cistema*, nesse sentido, não se funda em apontar as pessoas cisgêneras. Esse apontamento, para ela, só entraria em concordância com uma colonialidade do saber, na qual a identificação de “quais são as pessoas cis” contribui para a sedimentação das pessoas trans/travestis no lugar de uma alteridade subalternizada. Além disso, reduz as existências de gênero a um escopo binário do “isso ou aquilo”, constituindo-se enquanto violência epistemológica.

Indo por outras direções, o *cistema* é pensado através dos efeitos das três derivações do conceito de cisgeneridade inserido na produção de saber colonial: a cisnormatividade, o cissexismo e a ciscolonialidade. As três, combinadas, partem da premissa de que corporalidades identificadas como cisgêneras têm atribuição de naturalidade e “encaixe”, biológico, de sexualidade e conduta, estabelecendo um entendimento equivocado de adequação inquestionável desses corpos. Enquanto isso, aos não identificados, corpos trans/travestis, resta a inconformidade, a doença, o desvio. O sentido mais nefasto desse entendimento é o de que as corporalidades cisgêneras, por serem supostamente naturais, não precisam de nomeação, conceituação ou estudo.

Conserva-se, nessa premissa, a falsa ideia de que, sendo desviantes, os corpos trans/travestis precisariam de nomeação, diagnóstico e correção, passíveis de desumanização. Além disso, os efeitos dessa “ordem” tripartida da cisgeneridade incidem na própria regulação de corpos cis, estabelecendo embargos a qualquer possibilidade de experiência para além dos padrões sociais que nominam o que vem a ser uma coisa

(homem, masculino) *ou* outra (mulher, feminina), como se, na multiplicidade de corpos possíveis, essa vivência plena da cisgeneridade fosse efetivamente experienciável de alguma outra forma a não ser como fabulação acatada.

O poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo. As ficções de poder proliferam junto aos seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis (MOMBAÇA, 2021, p. 65).

Ambas, Vergueiro (2016) e Mombaça (2021), desvelam essa operação ficcional do poder, sem ignorar os efeitos reais e nefastos que ela tem sobre os corpos, mas questionando tal operação, sua naturalidade e viabilidade. Pensam sobre formas de romper tal funcionamento através de outros modelos criativos, individuais e coletivos, de formas de habitar o mundo, nas inscrições contraditórias que constituem seus circuitos de “produção e reprodução de privilégios” (MOMBAÇA, 2021, p. 47). Trata-se, portanto, não de apontar falhas nas corporalidades possíveis, e sim ressignificar os ideais de existência para a legitimação de mundos reais não pautados numa lógica ciscolonial. Desmantelar a estrutura, nesse sentido, assenta-se na recusa em continuar reconhecendo um projeto europeu, masculino, baseado na moral cristã e de uma supremacia branca como legítimo, já que ele incide “[...] contra diferenças étnico-raciais, cosmogônicas e de interpretações socioculturais sobre corpos e identidades de gênero” (VERGUEIRO, 2016, p. 265).

É precisamente nesse caminho apontado como recusa que o filme *Bixa Travesty* transita e atravessa, operando a metáfora do “corpo em obras” como potência de subjetivação. Em dada sequência do filme, a cena nos mostra Linn da Quebrada num estúdio de rádio, com o microfone à sua frente, em imagem frontal, plano próximo. Ela se apresenta:

Linn da Quebrada. Engraçado que a primeira vez que eu tinha, que eu pensei em renomear, né, é curioso eu ter isso porque eu acho que já tive de me renomear algumas vezes. Agora eu tô Linn da Quebrada, mas eu já fui, fui Lino. Eu gostava do Lino. Lino era interessante, bobinho, ingênuo, muito novinho, né? Mas com o Lino também surgiu a Lara, quando eu tinha 17 anos. A Lara que só aparecia nas noites, a Lara que ia pras festas, a Lara que fazia algumas coisas que o Lino não tinha coragem. Eu acho que Linn da Quebrada vem justamente daí, de todas as partes, os cacos, os cacos de um espelho, um espelho onde antes se

refletia o homem, o homem feito à imagem e semelhança de Deus (Depoimento de Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*, 2018, 46min).

Nesse momento, a imagem sai do plano de Linn para mostrar fotografias suas em diferentes momentos da vida. E o filme nos leva a uma iconografia das várias Linn revistas e reinventadas no momento presente através das imagens. Somos dadas a ver suas passagens, nas quais incluem-se registros de quando ela esteve internada no hospital para tratamento de um câncer nos testículos. Essas imagens de arquivo mesclam-se com aquelas do presente no tempo dramático do filme. Linn está conosco, rememorando suas outras partes do espelho quebrado através daquelas imagens antigas. Na cena, está com sua amiga fotógrafa, Núbia, que realizou a maioria dos registros de arquivo mostrados no filme. Estão sentadas na cama à frente da tela de computador. Linn chora e relembra que foi a partir da experiência do câncer que começou a escrever. E reflete sobre como uma situação de embargo pôde abrir portas de acesso inesperadas: mudar a rota é necessário.



FIGURA 1 – Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*
FONTE: *Bixa Travesty*, Documentário, 2018, 75min.

Teresa de Lauretis (1994), ao caracterizar o cinema enquanto tecnologia de gênero, lança mão do termo *space-off*, empregado no cinema, como um aparato discursivo próprio de uma poética feminista que vai além na relação entre autorrepresentação e subjetividade, das narrativas referenciadas nos cânones que definem o universal. Isto é, propõe que a poética feminista no cinema componha através de um “[...] espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível”

(1994, p. 237). Esse espaço nos faz imergir e emergir na diferença. Trata-se do espaço *irrepresentável* dessa diferença numa visão universalizante, seja ela pautada em princípios de cisgeneridade, androcentrismo, heteronormatividade, branquitude, ou todos eles agregados. Para ela, transbordar esse quadro é o grande desafio da produção de pedagogias culturais que venham a funcionar como tecnologias de gênero feministas, sobretudo aquelas comprometidas com princípios de interseccionalidade.

É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou "nas entrelinhas", ou "ao revés"), dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. Esses dois tipos de espaço não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição (LAURETIS, 1994, p. 238).

Bixa Travesty articula tal movimento, que não corresponde ao de uma dialética – não prevê uma síntese –, mas é construído na tensão, nas contradições e inquietações que emergem das dicotomias ligadas ao gênero e seus efeitos. É potência transformadora mostrando que há algo que extravasou a tela. Para a autora, o *space-off* acontece quando se desvela a existência contraditória desses dois espaços, que corresponde, por um lado às causas da negatividade crítica que compõe as elaborações feministas; por outro, à afirmação impulsionadora que resulta de sua prática política. Trata-se da incomensurabilidade entre um legado histórico e as possibilidades que se abrem quando ele se mostra insustentável. O filme escancara tais agenciamentos e por eles me identifiquei em posição-de-sujeito, não como corpo trans, mas em minha relação com a maternagem de um. Essa sequência me conecta com A. Me sobressalta a percepção que emerge com ela, de que no trânsito se desenvolve o caminho potente de sua existência, a de uma corporalidade incompleta, inacabada, em processo, constituindo sua força.

Trazendo esse senso de incompletude no desenrolar do filme, um artefato que nos acompanha durante quase toda a trama é uma luva com garras metálicas usada por Linn em várias cenas, análoga à que ficou conhecida como uma das marcas registradas do Ney Matogrosso, sendo parte do seu figurino quando integrava a banda *Secos e Molhados* na década de 1970. Em *Bixa Travesty*, a luva aparece como um amuleto da sorte, que Linn

ganha de Jup do Bairro⁵, quem, por sua vez, enuncia no filme que a recebeu do próprio Ney. Essa luva funciona como uma espécie de fio condutor do documentário, aparecendo em diversos momentos, tanto nas imagens quanto na construção dos diálogos.

Acontece que, já no início da trama, numa cena entre Linn e Liniker⁶ no quarto, a protagonista procura pela luva, preocupada ao achar que pode tê-la perdido. E essa angústia a acompanha em algumas cenas, já que perder um amuleto significa falta de sorte. O filme não nos revela se tal situação corresponde a um referente indicial, ou seja, de fato ocorreu, ou se foi construída como fabulação para estimular o jogo dramático no documentário. O que importa, no entanto, é a simbologia expressa nesse acessório. A luva, com suas garras metálicas, funciona com o sentido de preencher o que está incompleto, vulnerável, aberto. E não à toa constitui-se como o *plot twist*⁷ que nos dá o elemento surpresa ao final. Isso porque o mistério da luva se desvela quando, numa cena em que Linn não está presente, Jup do Bairro mostra a luva, revelando que esteve com ela o tempo inteiro. Sobre os motivos para tê-la escondido, ela afirma: “É que eu acho que ela precisava acreditar mais nela, na força dela”. Com a luva, ela mostra suas garras ao mundo, mas há que aprender enfrentá-lo em sua própria incompletude.



FIGURA 2 – Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*
FONTE – *Bixa Travesty*, Documentário, 2018, 75min.

⁵ Jup do Bairro é artista, travesti e parceira de Linn da Quebrada, no documentário e na vida. Já realizaram diversos projetos artísticos juntas, sobretudo musicais, e Jup tem participação intensa no filme.

⁶ Liniker é artista e compositora, também amiga de Linn da Quebrada, que participa em algumas cenas do documentário.

⁷ *Plot twist* corresponde a uma espécie de reviravolta numa trama, seja ela audiovisual, literária ou outras. É o elemento ou acontecimento que dá o ponto de virada na trama.

Penso em como a ideia de completude com elementos que funcionem como *armas* – simbólicas e literais – é referência forte nos imaginários descritos de corporalidades que performatizam desobediências de gênero. Para Vergueiro (2014), por exemplo, uma metáfora com a qual poderíamos fazer analogia ao valor simbólico da luva em *Bixa Travesty* é a *Cannabis* e o uso que a autora descreve como arma de reflexão e estratégia de enfrentamento:

Fogo na babilônia, dizem, e gosto de imaginar babilônias cis+sexistas/, racistas, classistas, normativas e inferiorizantes - em muitos outros sentidos - queimando com a ganja *que* flui pelo meu corpo. O som é suave, mas Bob fala de guerra, e a viagem das babilônias em chamas me trazem a visão de uma guerrilheira trans* incendiária: onde jogar meus molotovs, no entanto? (VERGUEIRO, 2014, p. 20).

Penso em quantas vezes A. já enunciou a necessidade desses amuletos-armas como estratégia de sobrevivência: navalhas, sprays de pimenta, a *lace* e bastão da personagem Arlequina, da Marvel... A própria *Cannabis*. Estratégias de transformação da ansiedade decorrente da disforia de gênero em enfrentamento de guerra. A inscrição de corpos desobedientes de gênero engessados como ontologias, e não enquanto potência, transforma o movimento inerente a essas corporalidades em culpa e transtorno.

Isso implica que, mesmo quando parecemos ter, no marco desse mundo, as ferramentas para interromper os ciclos de opressão e violência que nos inscrevem, estas, em vez de abrir espaços para outras emergências afetivas, sensoriais, cognitivas, encarnadas e epistemológicas, devolvem-nos indefinidamente ao mesmo mundo – à mesma situação problema, com outra forma de posição (MOMBAÇA, 2021, p. 61).

Leio esse trecho e me interpelo sobre uma postura reiterada que tenho com A. em nossos momentos de conflito. Minha angústia em vê-la passar por processos de ansiedade extrema e disforia, paralisando-se diante da vida, já me fez questioná-la sobre privilégios, nos quais, dentre os efetivos dos quais ela goza – sobretudo o de classe – ponho o acolhimento recebido por mim na lista. “Então eu deveria agradecer por você não ser transfóbica?” – ela já me perguntou em mais de uma ocasião. Percebo, nesses momentos, como a minha cobrança a traz de volta ao mundo que a rechaça. E como meu acolhimento não pode ser suficiente como ferramenta de interrupção dos ciclos de opressão.

Há algo que não habita meu corpo e está no dela. E por não ter alcance, muitas vezes, sem querer, a puxo de volta ao mundo do qual ela precisa escapar. “Como, então, cuidar dos processos destrutivos sem pará-los em nome dos ideais de saúde, progresso, moralidade, normalidade e civilização que constituem base do texto colonial?” (MOMBAÇA, 2021, p. 61). Sigo me perguntando o quanto venho conseguindo ampará-la nesse trajeto.

3. Vida e morte de uma mãe em trânsito: sobre o que me ensina o afeto travesti

O PESSIMISMO É TÃO POTENCIALMENTE TÓXICO QUANTO A CRENÇA NA VERDADE, NO FUTURO E NO BEM [...] SE A GENTE AO MENOS SOUBESSE ENFEITIÇAR OS EFEITOS DA ANSIEDADE NOUTRAS DIREÇÕES, PARA APRENDER COM ELES [...] MAS A GENTE VAI FICANDO DOENTE (MOMBAÇA, 2021, p. 29)

“Tenho de agradecer por você não ser transfóbica”? Reitero essa pergunta, já tantas vezes a mim direcionada, para escrever sobre minha maternidade inscrita num misto de afeto, impulso, contradição e medo de não saber acolher sem normatizar aquilo que não habita meu corpo. Basta não ser transfóbica? Dos aprendizados que adquiri nesses 17 anos maternando A., respondo: não. Sem dúvida, a transfobia é um sentimento/reação abominável e que demanda postura revisionária constante para não cairmos na reprodução do imaginário ciscolonial que tensiona naturalizar os corpos “adequados” à cisnormatividade. Contudo, não basta não ser transfóbica para evitar o processo de disforia, o desejo de arrancar os testículos em casa, as crises extremas, o pânico de sair na rua e a violência diária de todos os níveis e categorias às quais um corpo trans/travesti está exposto.

Eu sempre tive a impressão que morreria de repente, acometida de uma forma qualquer de explosão interna ou arbitrariamente inscrita nas terríveis estatísticas de pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero racializadas que são alvejadas por bala ou esfaqueadas por nada no Brasil, assim como em várias outras partes do mundo (MOMBAÇA, 2021, p. 49).

Convivo com essa iminência da explosão há tempos e sinto que há um lugar que não alcanço, por mais que queira, posto que não atravessei essa fronteira e não tenho a dimensão do que é sentir tal vertigem. O desejo de morte e inexistência parece inerente à

corporalidade trans/travesti. É preciso matar um corpo, uma identidade, uma memória, uma existência, para que nasça outra.

“Por mim, a pandemia extinguirá a humanidade”. Escutei essa frase de A. quando o primeiro lockdown foi decretado, em 2020, por conta da pandemia do COVID-19. É o desejo de extinção, de si e do mundo tal como está constituído, como latência nas corporalidades desobedientes de gênero. Como lidar com a transição sem abraçar essa angústia de iminência da morte, tanto em seu sentido simbólico quanto físico? Como afirma Mombaça (2021, p. 60): “[...] é possível que em toda transição haja, mais ou menos implícita, a demanda por um fim de mundo, sem que isso signifique, senão como promessa, a garantia de um mundo a seguir”.

Se podemos dizer que são comuns em nossa sociedade os sentimentos de culpa e medo associados à maternidade, é certo também afirmar que, para quem acolhe – e infelizmente muitas famílias não o fazem em função do legado ciscolonial –, o assombro que vem com o cuidado numa parentalidade de pessoas travestis é de uma ordem outra, pois faz presença em todas as relações que se instituem entre sujeito e mundo. A perspectiva do fim está posta em A. consigo mesma e no mundo para com ela.

Acompanhando a transição ao longo dos anos de descobertas de A., percebo como politizar a existência de um corpo em transição é um processo dolorido. Nos cacos de algo que se estilhaçou, a ferida pulsa. E, ao mesmo tempo em que sangrar faz parte do processo, é de suas cicatrizes que emergem outros modos de estar no mundo. Tento tocar em suas quebras, o ímpeto é tentar emendá-las, mas entendi que a reparação não é uma saída, porque precisam tornar-se outra coisa. O meu cuidado, nesse sentido, teve de ir entrando também em transição, arranjando outras maneiras de acolher no limite, por vezes apenas com o silêncio. Me lembro da cena, em *Bixa Travesty*, de Linn com sua mãe no banho. Plano fechado, as duas se abraçam no chuveiro, desnudas de suas armas. Se ensaboam, uma massageia a outra. Uma cena de afeto, na qual a câmera próxima também nos aproxima desse momento de intimidade das duas.



FIGURA 3 – Linn e sua mãe em Bixa Travesty
FONTE – Bixa Travesty, Documentário, 2018, 75min.

Ao definir modos de endereçamento, Elizabeth Ellsworth (2001) pontua que existe uma negociação entre como um filme “imagina” seu público espectador, e como vai efetivamente produzir conexão com ele. Em linhas gerais, é um termo desenvolvido para dar conta das relações entre o eu e a outra, entre o eu e o coletivo, através de relações expressas por via de artefatos culturais específicos: entre a ligação entre a narrativa proposta num filme e a experiência da espectadora; a forma e conteúdo que compõem uma imagem e a maneira como ela aciona as emoções em quem a contempla. Ou seja, entre uma determinada prática social e as formas como ela estabelece vínculos com sujeitas/os através de uma (ou várias) identidade(s) cultural(is).

Numa perspectiva mais abrangente e complexa, podemos falar não em modo, mas em evento de endereçamento, que opera no interstício entre uma narrativa e a utilização que faço dela. Não devemos supor que há uma transferência imediata e completa, e sim que, para que entre em operação uma posição-de-sujeito, “[...] a espectadora deve entrar em uma relação particular com a história e o sistema de imagem dos filmes” (ELLSWORTH, 2001, p. 14).

Penso no quanto essa cena do banho me conecta à percepção do tornar-se mulher em A., e na quanto tal constatação me colocou em confronto com minha própria condição de feminilidade. No início de seu processo de transição, nossas expectativas em relação

ao feminino eram conflitantes, na medida em que os ritos dessa performatização foram algo de que fugi sistematicamente em minha trajetória, escapando dos processos objetificantes e das expectativas de uma performatividade subalternizada. E passei a observar tais expectativas almeçadas por minha filha com receio. Como dizer a ela que, para ser mulher num universo onde a misoginia é naturalizada, precisamos nos opor à *coisificação* de nossos corpos pelo olhar masculino? Podemos transformar a condição de feminilidade em potência? A. me ensinou que sim, por um caminho que meu corpo não poderia alcançar. Maquiagem pode ser política e instinto de sobrevivência.

Sobre isso, aponto, nos escritos de Vergueiro, a problematização em torno da “passabilidade”, isto é, das condições que fazem uma pessoa trans/travesti ser identificada como cisgênera. Como pontua a autora:

Por vezes, sinto uma certa frustração ao perceber o quanto meu agenciamento e empoderamento enquanto pessoa trans* acaba estando relacionado ao quanto eu seja 'passável' como pessoa cis, ou privilegiada em outros quesitos - como classe social e raça-etnia. Entretanto, uma análise crítica desta 'frustração' passa pela compreensão dos riscos envolvidos na dependência de uma posição normativa (da respeitabilidade ou passabilidade, por exemplo) para que se possa afirmar uma posição não normativa (uma vivência trans*, digamos). Dois riscos possíveis seriam a possibilidade de se incorrer em normatizações relativas a partir desta posição normativa, e, por outro lado, a ilusão de que as posições normativas poderiam ser um bom alicerce de autoafirmação e descolonização - o que me parece ser um erro, particularmente se procuramos desconstruir, interseccionalmente, todas as normatividades (VERGUEIRO, 2014, p. 28)

A passagem acima desvela uma dupla inscrição. Preciso lidar com meu próprio conflito de quem vem questionado a performatividade do feminino ao vê-la aferrando-se a ritos dessa produção de gênero que sempre neguei: excesso de maquiagem e penduricalhos, preocupação excessiva com a aparência para estar desejável – quase como uma boneca – ao olhar masculino, uma linguagem corporal que leva essa localização do feminino ao excesso. Ao mesmo tempo, vou aos poucos entendendo que tal conflito se dá no encontro da minha cisgeneridade com a travestilidade dela. Não posso analisar com a mesma lente. Para ela, estar passável é uma condição de existência e uma proteção contra a violência; para mim, em meu corpo, uma recusa política à objetificação. Penso, inicialmente, que a passabilidade como mulher no seu corpo não a exime dos abusos. Em seguida, que estar no entrelugar de gênero a expõe ainda mais à agressão. Demorei a

entender que, antes, ela precisa transpor a barreira que a impede de assumir a identidade do “ser mulher”. E tal transposição também se constitui como uma política, que não está inscrita no meu corpo, mas no de A.

Nesse sentido, a cena do banho entre Linn e sua mãe me atravessa ao avivar os afetos no respeito do tempo de sermos quem precisamos ser. Minha relação com a performatividade do feminino não é a mesma que a da minha filha. Então, sim, é necessário; uma questão de sobrevivência.

Em relação à problematização sobre a necessidade de passabilidade, Vergueiro (2014) narra um episódio em que, após uma corrida na chuva, precisou passar no banco para efetuar um resgate de aplicação financeira. Em suas palavras:

Passa, por mim, uma insegurança súbita de entrar naquele recinto, não somente molhada mas também com uma apresentação pessoal - em trajes não tão explicitamente femininos, sem qualquer maquiagem - que poderia ser estranhada em eventuais agressões cis+sexistas. Abro a porta de vidro, caminho até a porta de segurança ao lado da qual um funcionário e um segurança conversam, e o funcionário me pergunta sobre o que vim fazer. Ele se refere a mim como 'senhora', inicialmente, e frisa o 'senhor' após escutar minha voz, instantes depois (VERGUEIRO, 2014, p. 37).

Ela continua em seu texto narrando as dificuldades que enfrenta para conseguir resgatar o dinheiro. Além dos trâmites burocráticos comuns a instituições como bancos, também aquelas decorrentes de um *cistema* que não a reconhece no pronome feminino corretamente e, mais, reforça a burocracia por um incômodo velado com sua “desobediência” à cisheteronormatividade, ao ponto de ela ter de ligar, da agência, para a ouvidoria, a fim de fazer uma denúncia, até ser finalmente atendida. Nesse momento de sua empreitada, ela escreve: “Continuo na linha, reclamo dos empecilhos colocados ao resgate, mas não *sei* como articular uma queixa sobre a instância cis+sexista que acabara de acontecer. Que mundo é legitimado como real?” (VERGUEIRO, 2014, p. 39)

A demanda de cuidado que se instala em mim com A. se estabelece no trato do dia-a-dia. Transitamos sem muitas pistas sobre o caminho. Nessa relação, a identidade funesta de minha filha deve morrer em mim também. Uma duração que se processa lenta e gradualmente, onde o apego não é uma opção, pois pode incidir em *ethos* de violência. Morrem em mim as memórias dela criança performatizando um gênero que não mais existe em seu corpo, morrem as fotografias penduradas na parede e em porta-retratos pela casa. Morre a remota possibilidade de lembrá-la de uma masculinidade compulsória que

um dia a permeou. Junto com isso, aprendo a lidar com os sentimentos contraditórios, de ainda ver resquícios dessa performatividade (quase) morta nas reações que remontam à reprodução de atitudes machistas, como a estigmatização, numa briga, da minha condição de mulher.

Imbuída dessa vivência em experiências contraditórias, penso na importância de nomeação de “Bixa” e “Travesty” como *sujeitas* políticas. É difícil sustentar atos de coragem quando as idoneidades físicas, psíquicas e vitais são constantemente ameaçadas, com respaldos institucionais vindos de várias instâncias. Ao mesmo tempo, a afirmação dessas *desobediências*, de gênero e raça, em relação ao *cistema* da ciscolonialidade, vem transformando a lógica dos acessos, desnaturando a acepção de que alguns corpos que merecem viver em detrimento de outros, desmascarando os processos que legitimam sentimentos transfóbicos, racistas, misóginos, xenófobos etc.

Descrevo, então, uma cena que remete a essa potência do enfrentamento, quando Jup do Bairro devolve à sociedade a transfobia sofrida enquanto seguia para o estúdio de rádio, a caminho do set de filmagem, e que foi incorporada ao filme. Plano frontal, vemos Jup e Linn no estúdio. Simulam um sorteio. Jup diz: “Pegamo aqui na caixinha... Transfobia”! Linn continua: “Eu não tenho lugar de fala porque eu tenho passabilidade trans, mas na verdade eu sou uma mulher cis, desculpe (risos)”. E segue: “Esse é um assunto descontraído, né, aquela coisa que a gente passa todo dia, já tamo mais acostumada”. Jup, então, diz que acabou de passar por uma situação assim. Narra que estava indo para o set e resolveu pegar um taxi. Ao entrar no carro, o motorista deu boa tarde referindo-se a ela como “senhor”. Ela pede que ele a trate pelos pronomes femininos e conta que teve de explicar para ele, resistente, sua condição de existência como travesti.

Começa então, na cena, um jogo irônico de enunciação entre as duas. Linn pergunta: “É que nem toda mulher tem”? Jup responde: “Barba, mas é meu caso que tem”! Linn continua: “Nem toda mulher tem”? Jup responde: “Tem chuchu, mas eu tenho”! Linn pergunta: “Nem toda mulher tem”? Jup pega nos cabelos e diz: “Cabelo seco, mas eu tenho”! E Linn finaliza: “Mas tem mulher que tem”? E, com ares de deboche, Jup responde: “Pinto”! “Olha só, gente, que novidade!”, elas comentam juntas.

Tal enfrentamento devolve a incompreensão ou sentido de incorformidade à própria dinâmica da cisgeneridade, e quando isso é feito, a diferença emerge como lugar político. Como afirma Mombaça em relação a tais estratégias:

Não se trata de uma apologia da destruição, nem meramente de uma poética da destruição criativa, mas da formulação tentativa e arriscada de uma abertura que comporte o que está aquém de toda fórmula, e cuja passagem implica um trabalho contra o trabalho do mundo, um trabalho contra as obras do poder que não consiste em simplesmente destruí-las para recriá-las de outra forma ou noutra lugar (MOMBAÇA, 2021, p. 60).



FIGURA 4 – Jup devolve o olhar de reprovação em Bixa Travesty
FONTE – Bixa Travesty, Documentário, 2018, 75min.

A. vem sendo acompanhada por uma terapeuta travesti. Como ainda não adquiriu maioria, fiz uma sessão prévia com R., a psicóloga. Na conversa, sem perceber, expressei mais de uma vez como estava feliz por ter recebido sua referência como terapeuta. Na terceira menção a tal satisfação, R. me interpelou: “Poderia me explicar o motivo do seu contentamento reiterado com o fato de que serei a terapeuta da sua filha”? O motivo era óbvio: tratava-se de uma terapeuta travesti, capaz de adensar a conversa pelo viés de uma experiência vivida, um “lugar sitiado” e sentido, podendo ser compartilhado por atravessamentos, no corpo, que terapeutas anteriores, cisgêneras, não alcançaram. No entanto, ao responder, me detive, cautelosa, na dúvida sobre como a R. gostaria de ser identificada em relação ao seu gênero.

Comecei a resposta com: “O motivo principal, além das boas referências que recebi do seu trabalho como terapeuta, se deve ao fato de que é uma mulher trans. E não que eu ache que a palavra trans deva estar sempre junto quando te nominam mulher”... Ela me

respondeu: “Prefiro que me chame de travesti, pois é o que sou”. Nessa hora, me dei conta da importância de escancarar a potência dessa identidade como ruptura com a ciscolonialidade. E do quanto também minha resposta, baseada em sua passabilidade (se é “mais mulher” sem a alocação da palavra trans?), reiterava essa mesma construção do saber ciscolonial.

Reflico, assim, sobre o quanto a desobediência irônica, afetiva, política e potente de Linn da Quebrada em parceria com Jup do Bairro e todas as outras participantes de *Bixa Travesty* é pertinente. Contribui como instância de visibilidade para que, como em R., esse lugar de afirmação de uma *travestilidade* se expanda, rompendo barreiras historicamente erguidas na falácia de um corpo “correto”, nesse *cistema* cujo intuito é manter as ficções de poder. Nesse sentido, considero importante demarcar os espaços que foram abertos com a repercussão que o documentário teve, a fim de pensarmos na importância que produções dessa natureza carregam enquanto tecnologias de gênero interseccionais na rasura. A fim, ainda, de que o imaginável e o vivível sejam um caminho infinito de possibilidades para A.

4. Por uma afetação da política: sejamos todes transfeministas

E, onde há mar, transbordar / Em água salgada lavar / E me levar / Livre,
me love, me luta / Mas não se esqueça / Levante a cabeça / Aconteça o
que aconteça / Continue a navegar (*Serei A, Linn da Quebrada*)

Desde sua estreia, *Bixa Travesty* já ganhou mais de 20 prêmios, nacionais e internacionais, incluindo: melhor documentário (*Teddy Award*) no Festival Internacional de Cinema de Berlim (2018), e em mais oito festivais internacionais; melhor direção no Festival Internacional de Cinema de Cartagena e melhor longa-metragem no Festival Mix Brasil, dentre muitos outros⁸. A repercussão alcançada pelo filme, para além do mérito formal em relação aos modos de produção cinematográficos, demonstra a demanda por narrativas que apresentem modos de vida fora da ciscolonialidade como legítimos. É indicativo de que existências como a de Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Jota Mombaça, Viviane Vergueiro, A. e tantas outras reclamam por espaços de produção, artística, intelectual, criativa, crítica.

⁸ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bixa_Travesty. Acesso em: 11 mar. 2022.

Isso, porque os “[...] sistemas de arte não são separados dos dispositivos sociais que reproduzem a situação crítica das gentes desobedientes de gênero e dissidentes sexuais racializadas” (MOMBAÇA, 2021, p. 51). Como pontua a autora, tais sistemas são medidores e mediadores sobre as possibilidades criativas de um dado enquadramento de tempo. Não à toa, vimos presenciando uma emergência dos discursos de ruptura, que apresentam pautas e demandas “[...] antirracistas, queer/cuir, feministas e descoloniais” (2021, p. 51), que vêm tensionando as políticas da visibilidade a se definirem sob outras perspectivas de existências possíveis.

Como repercussão direta do filme, por exemplo, vivenciamos atualmente a presença de Linn da Quebrada, agora Lina, como participante do Reality Show da Rede Globo deTV, o Big Brother Brasil, emplacando pautas relativas à legitimidade e ao reconhecimento de corporalidades trans/travestis, a exemplo da ocorrida como consequência da insistência por parte de outros participantes em nominá-la no pronome de gênero errado, ainda que a artista tenha tatuado (durante as gravações do *Bixa Travesty*) a palavra “Ela” acima da sobrancelha, e reiterado tal feito durante o programa como reivindicação política de sua nomeação correta. Sem querer adentrar numa análise sobre o quanto programas dessa natureza alimentam-se de uma tessitura da intriga que muitas vezes corrobora o endosso de que existiriam corpos *menos humanos* do que outros, ver a travestilidade de Lina afirmada em rede nacional de televisão pode indicar uma ampliação das perspectivas de existências possíveis e saudáveis para além das normatividades ainda vigentes.



FIGURA 5 – Cena do filme *Bixa Travesty*
FONTE – *Bixa Travesty*, Documentário, 2018, 75min.

No entanto, como aponta Mombaça: “[...] não é seguro ler esse processo como linear ou transparente” (MOMBAÇA, 2021, p. 51), pois, além de estarmos longe da erradicação da violência praticada contra as corporalidades e vivências fora do sistema calcado no saber colonial, não há garantias de que a apropriação por parte de um imaginário neoliberal não esvazie as práticas políticas efetivas de garantia de direitos, acessos e dignidade às comunidades racializadas e fora da existência na cisnormatividade. Como a autora coloca:

Não é, portanto, a dimensão ficcional do poder que me interessa confrontar. São bem mais as ficções de poder específicas e os sistemas de valores que operam no feitio desse mundo e seus modos de atualização dominantes. Nessa chave, o monopólio da violência tem como premissa gerenciar não apenas o acesso às técnicas, às máquinas e aos dispositivos com que se escreve a violência. Esses dois processos de controle se implicam mutuamente e dão forma a uma guerra permanente contra as imaginações visionárias e divergentes – isto é; contra a habilidade de pressentir, no cativeiro, que aparência têm os mundos em que os cativos já não nos comprimem (MOMBAÇA, 2021, p. 51)

Em relação ao filme, ainda que tenha alcançado repercussão internacional, a produção e sua equipe passaram por ataques por parte de representantes de instâncias do

Governo Federal⁹, que tensionam a continuidade de um sistema desigual de existência legítima para corpos e subjetividades, sobretudo no cenário distópico de *terra arrasada* pós-pandemia atualmente vivenciado. “E, aqui, é importante que em processos de autorreflexão estejamos sempre engajadas, enquanto pessoas e coletivas, na re+consideração constante das estratégias e esforços interseccionais que empreendemos” (VERGUEIRO, 2016, p. 250-251).

O farol se aproxima lentamente. Aquela imagem em minha mente me faz pensar no quanto as lutas anticoloniais são difíceis: o farol sólido, indestrutível diante de minha capacidade bélica – pouco mais que um punho cerrado -, e a percepção de que nossos corpos colonizados, tantas vezes feridos, tantas vezes inferiorizados, tantas vezes violentados, infelizmente nem sempre (quase nunca) chegam às linhas de frente anticoloniais com força máxima, fortes e dispostos (VERGUEIRO, 2014, p. 39).

No que toca minha experiência como mãe de A., guardo suas fotografias de quando criança e pré-adolescente bem lá escondidas, para poder acessá-las reservadamente caso assim o sinta, mas também vou me desapegando dessas imagens. O caminho tem armadilhas, mas enquanto transitamos, entendo que eu também preciso transicionar meu olhar: em relação à sua subjetividade e às minhas expectativas. Com ela, devo também morrer e renascer constantemente, o que não é fácil. Como afirma Mombaça, a pergunta é menos “como permitir que ela se torne”, e mais “como acolhê-la nesse desfazer do que a tornaram”, com o mínimo de violência, traumas e sofrimento. Para isso, temos de aprender a “desmontar o imperativo do ser” (2021, p. 61).

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: DA SILVA, Thomaz T. (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 9-76.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

⁹ Sobre esse episódio, vide: <https://tinyurl.com/5n92wyur> Acesso em: 12 mar. 2022.



VERGUEIRO, Viviane. É a natureza quem decide? Reflexões trans*sobre gênero, corpo e (ab?)uso de substâncias. In: JESUS, Jaqueline G. (Org.). **Transfeminismos: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Metanóia, 2014. 19-41.

VERGUEIRO, Viviane. Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial. In: MESSEDER, Suely; CASTRO, Mary Garcia; MOUTINHO, Laura (Org.). **Enlaçando sexualidades: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 249-270.