

As performances do cotidiano, da memória e de gênero no documentário *Kátia*

Gustavo Souza da Silva

Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo, SP, Brasil
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0134-9207>

Jamilson José Alves-Silva

Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, São Paulo, SP, Brasil
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2060-0161>

Resumo

Kátia é um documentário sobre Kátia Tapety, a primeira travesti eleita a um cargo político no Brasil. Foi vereadora por três vezes e vice-prefeita (2004-2008), uma situação excepcional no país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo. Com o objetivo de perceber como o filme constrói a história de vida de Kátia, partimos da hipótese de que as performances do cotidiano, de gênero e da memória constituem o alicerce por meio do qual é possível acessá-la como personagem. Para isso, a análise se concentra nos componentes fílmicos imanentes que permitem a identificação dessas instâncias, com o suporte teórico relacionado aos estudos de performance. Pelos elementos narrativos fornecidos pelo filme, o texto lança luz à subjetividade da protagonista e revela que as memórias individuais podem apresentar um caráter mais coletivo. Esse movimento permite ao filme ultrapassar imaginários cristalizados e redutores a respeito de questões referentes à orientação sexual e à identidade de gênero que ainda circulam insistentemente em nossa sociedade.

Palavras-chave

documentário; performance; memória; cotidiano; gênero

1 Introdução

A produção cinematográfica no Brasil nas duas primeiras décadas do século XXI apresentou, na ficção ou no documentário, uma recorrência a questões relacionadas à marginalidade de diversas maneiras. O documentário sobre o qual se debruça este trabalho,

*Kátia*¹ (KÁTIA, 2012), confirma essa tendência, pois a marginalidade à qual pessoas que não se enquadram no binarismo heterossexual/cisgênero costumam ser relegadas é o mote inicial da obra, que tem como um de seus méritos mostrar a protagonista como alguém que emerge desse contexto para assumir um papel de pleno controle sobre suas contingências e escolhas pessoais e, ademais, de figura pública admirada e respeitada.

O documentário em questão aborda a vida de Kátia Tapety, primeira travesti a ser eleita para um cargo político no Brasil. Foi a vereadora mais votada de seu município, Colônia do Piauí, a 316 quilômetros de Teresina, por três vezes seguidas, e também exerceu o cargo de vice-prefeita entre os anos de 2004 e 2008. Construiu uma família nos moldes tradicionais, tendo sido casada com um homem por mais de 20 anos. É mãe de três filhos e, na época da produção do documentário, aparentava ser uma senhora de quase 60 anos de idade. Paradoxalmente, toda essa trajetória de vida acontece em uma região apontada como uma das mais religiosas e conservadoras de seu estado.

Esse reconhecimento, porém, é atravessado por histórias de violência, mais simbólica que física, é certo, relatadas em diversos testemunhos, nos quais o pai de Kátia é a figura central, em uma cidade de apenas oito mil habitantes onde ainda há muitas carências materiais que vão sendo mostradas ao longo de toda a narrativa, principalmente nos momentos em que Kátia é retratada como figura política atuante, agente que luta contra a pobreza gerada pela desigualdade social.

Com o objetivo de perceber como o filme constrói a história de vida de Kátia, partimos da hipótese de que as performances do cotidiano, da memória e de gênero constituem o alicerce por meio do qual é possível acessá-la como personagem. Para isso, partimos da discussão sobre a performance do personagem no documentário rumo à análise dos componentes fílmicos imanentes que permitem a identificação dessas instâncias. Esses são construtos teóricos, dentre outros possíveis, dos quais se pode lançar mão como operadores de análise fílmica, na medida em que são campos em que se registram e elaboram as experiências traumáticas, demonstram-se as emoções e o modo de ser das personagens em profundidade.

A história de Kátia, cuja vida é objeto do documentário homônimo aqui em análise, vai ao encontro do que Certeau (1985) define como “novos sujeitos”. Tratadas como personagens, são despretensiosas no início, ou seja, são pessoas “normais” que agem e em

¹ *Kátia*, em itálico, o documentário; Kátia, sem itálico, a pessoa que protagoniza o filme, resultado do convívio de 20 dias da equipe de produção do documentário com ela em seu pequeno município, Colônia do Piauí, no sertão desse estado.

cujas afirmações é possível reconhecer um princípio de afirmação de identidade (CERTEAU, 1985). Tratam-se de pessoas que modificam suas condições de existência, transformando a necessidade ou a dificuldade em força para seguir com suas vidas.

Toda essa conjuntura, de ordem histórica, social e identitária, também demanda questões de cunho diacrônico, de como o *modus operandi* da realização de documentários se modificou ao longo do tempo, tendo obedecido a certa lógica, critérios e limitações em seus arranjos narrativos, discursivos e estéticos. Muito embora possa ser visto como um documentário que fala de uma pessoa marginal ou de pessoas marginais, *Kátia* foge de uma perspectiva vitimizadora ou vitimizante. Kátia é a protagonista absoluta da história e parece, do começo ao fim do filme, ter o controle sobre aquilo que vai ser mostrado, dito, analisado. Ao ter o controle da representação, ela parece ser a total responsável por sua própria performance.

A partir dos dados fornecidos por esta obra fílmica, e tomando de forma justaposta os vários conceitos aqui brevemente expostos, nota-se que a construção de Kátia como personagem se distancia da noção de vítima como alguém à margem da sociedade. A vítima não existe em si mesma ou por si mesma, mas é fruto de complexas relações sócio-históricas nas quais instâncias de poder como família, Estado e igreja, com seus discursos, representações e atos, tentam alijar, deliberadamente, pessoas como Kátia do pleno exercício de sua cidadania.

No mesmo sentido de Nora com relação ao Estado e outras instâncias que regem a vida social, Lauretis (1994) esclarece que é preciso separar o gênero da diferença sexual e passar a concebê-lo como produto de várias tecnologias (como efeito do imaginário, da linguagem, do desenvolvimento complexo de várias tecnologias políticas produzidas nos corpos). Segundo a autora, os gêneros são produzidos por uma tecnologia, uma maquinaria de produção que forma discursos que se apoiam nas instituições do Estado (como a escola, a família, etc.) e que cria as categorias homem e mulher para todas as pessoas. Isso incide, duplamente, no modo como LGBTs são vistos pela sociedade e por si próprios. Como se verá adiante, Kátia, mesmo se apresentando como uma figura feminina, elabora sua identidade de gênero numa perspectiva “genitalizante”, ou seja, os órgãos genitais são tomados como definidores de uma determinada experiência.

A partir do levantamento feito pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), constata-se um número exponencial de casos de morte de pessoas trans e travestis no Brasil. Em 2019, 124 homicídios foram registrados; em 2020, o número subiu para 175 e,

em 2021, a Antra registrou 140 assassinatos. Esses dados conferem ao Brasil o primeiro lugar no *ranking* mundial dos assassinatos há dez anos. A expectativa de vida de travestis, transexuais e sujeitos com identidades de gênero dissidentes é de apenas 35 anos em média, ao passo que para homens e mulheres não transgêneros essa expectativa é de 74,6 anos. *Kátia*, afortunadamente, consegue retratar a vida de alguém que, em grande medida, conseguiu subverter essa perversa lógica.

2 As performances do cotidiano

O termo “performance”, emprestado da língua inglesa, tem atrelado a si a ideia de desempenho para os falantes de português e disso deriva outra questão: “desempenho” remete à concretude, a algo que se alcança ou se consegue objetivamente, de forma visível e mensurável. Na performance, no entanto, nem sempre alcançar algo concreto ou mensurável é o que está em jogo. O conceito toma por base a união de corpo, tempo, espaço e receptor, sendo ele fundamentado em conhecimentos, saberes e habilidades de um indivíduo que revelam aspectos da dimensão subjetiva de quem “performa”.

Carlson (2009) realiza um estudo em profundidade dos significados e desdobramentos da performance. Segundo ele, é possível pensá-la à luz de várias áreas do saber ou de nossas vivências cotidianas: performance de cultura, na sociedade, da linguagem, nas artes; performance de resistência, performance e identidade, performance em seu contexto histórico – para citar algumas possibilidades. O autor ainda acrescenta à sua exposição a dúvida quanto a classificar a performance como uma disciplina, um campo interdisciplinar ou uma antidisdisciplina, dada a complexidade das discussões que suscita.

No entanto, a toda essa complexidade também subjaz uma força: se, por um lado, o conceito é amplo, complexo, de difícil delimitação, por outro, essas características dão ao analista certo grau de liberdade para escolher o campo em que o conceito faz mais sentido para a sua investigação.

É nessa perspectiva que os estudos sobre o documentário vêm se apropriando do conceito de performance para pensar o estatuto do personagem nesta modalidade fílmica. Partindo da discussão elaborada por Paul Zumthor sobre a performance como um lugar para onde convergem uma forma e uma força, Brasil (2014) estende o debate ao documentário para pensar a imagem documental não somente como uma instância da representação, mas também da performance – um espaço em que se formam e se desenrolam processos de

subjetivação. A performance seria, para o autor, o ponto de convergência entre o mundo vivido e o mundo imaginado; de modo simultâneo, ela condensa “formas de vida e formas da imagem” (BRASIL, 2014, p. 133). Para isso, é preciso que haja uma exposição, um esforço para se colocar em cena, mas que não se encerra em si próprio, pois, nesse gesto, conseqüentemente, pode-se reinventar e revigorar a cena. Como veremos adiante, a personagem Kátia maneja a maleabilidade das esferas do vivido e do imaginado na construção de sua performance.

O encontro entre o personagem e o realizador, proporcionado pelo documentário, leva Baltar (2010) a defender a performance como um operador de análise para o entendimento das configurações do personagem porque ela “problematiza, menos ingenuamente, as negociações nem sempre pacíficas entre uma instância e outra, bem como as implicações da representação da alteridade” (BALTAR, 2010, p. 218-219). Apoiada em Goffman, a reflexão de Baltar parte da ideia de que as interações sociais exigem algum tipo de atuação e, no documentário, elas se organizam em torno da construção de uma autoimagem em que o compartilhamento da intimidade ganha mais relevância que uma possível identificação do que seria verdadeiro ou falso. A performance de si se torna um elemento-chave para a constituição do personagem no cinema documental pois, por meio dela, temos acesso, simultaneamente, aos desdobramentos do encontro entre quem filma e quem é filmado, bem como a histórias privadas que, nos últimos 20 anos, aproximadamente, têm se tornado o fio condutor das narrativas do documentário brasileiro.

Quando aproximamos a ideia de performance à de *self*, à de “representações de si mesmo”, relacionadas à identidade de cada indivíduo, é possível moldar a impressão que alguém forma a nosso respeito no momento da interação real entre os indivíduos, ou seja, no “face a face” do cotidiano (GOFFMAN, 1967).

Dito de outro modo, essa ideia goffmaniana, tão presente no documentário *Kátia*, sugere que performance é “toda atividade de um dado participante numa dada ocasião, a qual serve para influenciar, de alguma maneira, qualquer outro participante” (GOFFMAN, 1967, p. 27). Para esse autor, a performance implica que sempre atuamos para alguém, ou seja, suas ideias jogam mais luz ao papel do receptor que ao do produtor da performance.

Do ponto de vista das informações narrativas, em *Kátia*, a vida da protagonista vai se desvelando ao espectador por suas diversas performances. O conceito de performance tem sua materialização fundamentada em conhecimentos, saberes e habilidades de um indivíduo e revela aspectos da dimensão subjetiva do sujeito que performa. A união de corpo, tempo,

espaço e receptor forma as bases de uma performance. À guisa de uma possível classificação dessas narrativas (classificação no sentido de ajudar na compreensão do filme, mas sem que se esteja buscando algo estanque, uma vez que os conceitos são entremeados e porosos), é possível saber quem é Kátia: (1) por suas próprias (e inúmeras) performances e falas; (2) pela fala de outros na presença dela; (3) e, também, pela fala de outros quando Kátia não está presente. Repousando nosso olhar sobre isso, é bastante factível afirmar que a performance é o fio condutor preponderante em *Kátia*, portanto.

É possível, também, pensar a performance como estratégia utilizada a serviço do convencimento de outrem, ou ainda, pensar que toda e qualquer atividade humana pode ser entendida como performance, a partir do momento em que “os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é” (SCHECHNER, 2003, p. 30). Dito de outra maneira, é preciso observar que, ao discutir o conceito de performance, Schechner defende como ponto central concentrarmos as atenções no agente da performance (ou seja, naquele que “performa”) e nos comportamentos que dele (ou nele) se repetem na cotidianidade. É exatamente para esse cotidiano que o filme se volta quando aborda, por exemplo, a dificuldade com a seca, a participação de Kátia na política e a adoção da filha.

O documentário também mostra Kátia lendo as palavras de um quadro pendurado na parede do cartório da cidade. Essa leitura evoca em Kátia, segundo ela mesma explica, a recordação do dia em que teve de submeter-se ao teste à sua candidatura, para provar que não era analfabeta, a pedido de seus opositores políticos. Na sequência, surge uma garota com uniforme escolar e mochila nas costas. Ela é a filha de Kátia, que suscita, de volta ao cartório, o diálogo que é, quiçá, o mais tocante do filme: “O senhor sabe que eu tenho uma filha adotada, que eu crio, e minha filha é tudo na minha vida, que eu amo. Eu quero dar o pontapé de registrar ela como filha legítima”.

Em seguida, vem outra cena da menina, agora na escola, apresentando as amiguinhas e respondendo a perguntas feitas por (supõe-se) Karla Holanda, a documentarista. As meninas, pueris, riem por não saberem dizer qual conteúdo estão estudando atualmente. Volta o cartório à cena. O juiz explica a Kátia que “você poderia fazer esse registro; mas, aí, não como mãe; (...) então, nesse caso, pode muito bem requerer essa adoção, e nós estamos aqui, prontamente, para verificar as condições de legalidade para fazer essa adoção”.

O depoimento do juiz suscita uma resposta de Kátia, com uma fala na qual ela demonstra que não lhe importa como a vejam, como as pessoas ou o Estado “a classifiquem”. Seu senso de amor ao próximo passa por cima das classificações de gênero “homem ou

mulher”: Kátia quer o bem geral e, em específico, o de sua filha, aceitando ser, perante a lei, e mesmo diante de sua subjetividade feminina, seu pai.

A partir dessas sequências, veem-se recursos como o corpo (da personagem principal), o tempo (a lembrança de quando precisou comprovar ser alfabetizada), o espaço (o lugar que sofre com a falta de água) e o receptor (a consciência da câmera por parte de Kátia, que a faz sugerir modos para registrá-la), que compõem a materialidade da performance na instância fílmica. Por meio de representações de si mesmo (*self*), é possível moldar a impressão que se forma a nosso respeito no momento da interação “real” dos indivíduos, isto é, no face a face (GOFFMAN, 1967). Ademais, a ação performática acontecerá com o emprego dos recursos disponíveis e se apresentará de maneira semelhante àquela ocorrida no palco de um teatro, ou seja, a perspectiva goffmaniana considera que “toda atividade de um dado participante numa dada ocasião, a qual serve para influenciar, de alguma maneira, qualquer outro participante” (GOFFMAN, 1967, p. 26). Assim sendo, as estratégias utilizadas para convencimento de grupo ou indivíduo estão no cerne da prática, uma vez que convencimento é uma premissa relevante para o sucesso da performance.

A performance, entendida neste trabalho como um conceito mais alinhado a teóricos como Goffman (2009) e Schechner (2013), corresponde a uma chave que dá acesso à dimensão subjetiva de alguém, veículo para a materialidade das emoções que revela, por meio de atividades cotidianas, as diversas nuances da pessoa em foco, as múltiplas vozes que ecoam dentro dela, enfim, sua subjetividade. Esse entendimento do papel desempenhado pelo ator social no documentário contribui para o enfraquecimento de um tratamento objetificador das pessoas, presente em outros momentos da historiografia da produção documental, como no cinema expositivo da Escola Inglesa da década de 1930, que utilizava os personagens como ilustração do tema, que importava mais que as pessoas, assim como no cinema direto norte-americano, que recusava, por preceito, a entrevista, recurso que também pode ser visto como um dos diversos possíveis operadores para alcançar a subjetividade de alguém.

Os limites da performance são legitimados em momentos nos quais um pai ensina uma criança a andar de bicicleta ou uma mãe demonstra ao filho como comer e portar-se à mesa, por exemplo. Esses indivíduos se incluem na categoria de atores sociais, de *performers* ou de atores-*performers*, uma vez que foi observada a necessidade de encenação e de repetição, de sequências pré-estabelecidas nas palavras ou feitos, bem como uma interação ou troca ocorrida num determinado momento. Não se trata de colocar elevados níveis de

“sinceridade” na performance, a questão se concentra nos significados decorrentes das relações intersubjetivas. Schechner (2013) nomeia a prática de “comportamento restaurado” (*restored behavior*). Esse processo de construção é abundante na narrativa de *Kátia*.

Assim, tendo o convencimento como premissa relevante para o sucesso da performance, o documentário *Kátia* opera nessas chaves quase ininterruptamente. A performance, do performer tido como ator social, é o fio que tece a narrativa do documentário aqui analisado. Kátia “performa” dançando e discursando em cima de um caminhão durante a parada LGBT de sua região, ensinando docemente a filhinha a não chamar as travestis de “viadas” ou ao conversar com o médico do posto de saúde da cidade sobre prevenção às ISTs (infecções sexualmente transmissíveis) e métodos contraceptivos.

Decorrente do encontro proporcionado pelo documentário, as performances da personagem, quando partem de suas vivências, permitem acionar imaginários que estão para além da marginalidade. A maneira como a narrativa do filme se organiza, com mais peso para o encontro da realizadora com a sua protagonista do que necessariamente a construção de uma biografia cronológica, abre espaço para que Kátia não somente compartilhe sua história de vida, como cogite e ponha em prática, numa espécie de direção de si, o modo que julga mais interessante para aparecer durante a tomada. De fato, como salienta Brasil (2014), a performance no documentário, ao se mover entre o vivido e o imaginado, mobiliza saberes, como também se torna um importante meio para a expressão das emoções. Essa combinação permite à Kátia “encarnar o público e o social em si” (BALTAR, 2010, p. 227) – aspectos presentes na performance de Kátia para a câmera.

3 As performances da memória traumática

Ao longo de todo o documentário, há inúmeros momentos em que se revelam memórias. A primeira, e talvez a mais impactante de todas devido a seu aspecto claramente traumático, é a cena inicial do filme, com Kátia em plano médio sentada em uma cadeira, conversando “com a câmera” e reproduzindo uma fala de seu pai: “O homem que vai ser viado tem que morrer”.

Embora o filme não aposte na vitimização da protagonista nem numa narrativa baseada em dualismos “certo *versus* errado”, essa fala, colocada logo de início, além de outras ao longo do documentário, parece conter indícios de certo “revanchismo” da parte de Kátia:

de certa maneira, tudo o que ela construiu e a figura pública em que se transformou aparentam ter como base a vontade de contestar seu pai, de dizer a ele que estava errado.

Ao partir dos indícios fornecidos pelo filme, é possível recorrer à ideia de trauma cultural (ALEXANDER, 2004; SMELSER, 2004), que, inserida em uma abordagem sociológica, capta o trauma como uma atribuição socialmente mediada: “um dano profundo, uma explicitação da violação de algum valor relevante, uma narrativa sobre um processo social terrivelmente destrutivo e uma demanda por reparação e reconstituição emocional, institucional e simbólica” (ALEXANDER, 2004, p. 11). Trata-se, por conseguinte, de um sentimento negativo, difícil de assimilar e que interfere nas formações sociais e culturais de uma comunidade. Essa perspectiva se torna mais apropriada ao debate aqui proposto, embora seja necessário destacar que esse aspecto cultural do trauma não descarta sua dimensão individual: apenas privilegia as emergentes propriedades coletivas das vivências traumáticas presentes no cotidiano.

Essa abertura do filme não deixa de ser perturbadora, uma vez que traz ao espectador o grande peso psicológico e social com o qual pessoas como Kátia são obrigadas a lidarem ao longo de suas vidas. Trata-se de algo que representa uma grande violência simbólica (que, muitas vezes, materializa-se em agressões de ordem física, embora não seja o caso retratado em *Kátia*).

Esse documentário nos remete constantemente às tentativas de silenciamento a que gays, travestis e transexuais costumam ser socialmente submetidos e também ao que explica Nora (1993) com relação à materialização da memória desde o que ele denomina “tempos clássicos”: “Desde os tempos clássicos, os três grandes produtores de arquivos reduzem-se às grandes famílias, à Igreja e ao Estado” (NORA, 1993, p. 15). Por conseguinte, se considerarmos que os “produtores de arquivos” são “produtores de memória”, na medida em que são aqueles que têm voz e que perpetuam com suas narrativas uma ordem “natural” das coisas, vemo-nos novamente diante de uma tríade, da qual pessoas como Kátia estão excluídas, já que são discriminadas por suas famílias, tradicionalmente costumam ser condenadas pela moral da Igreja/das religiões e, também, negligenciadas pelo Estado.

Com relação às relações familiares, o trauma de Kátia com seu pai emerge de forma constante, além da cena inicial já descrita, que é reexibida a 15 minutos do final do documentário. Em outra das situações de reuniões familiares mostradas no filme, não obstante, de encontro ao que Kátia parece ter de memórias mais profundas a respeito de seu pai e das quais ela fala em diversos momentos da obra, Rita Campos, prima de Kátia, relata:

“essas colocações de Kátia de ‘o meu pai não me deixava ficar aqui porque sabia que eu ia ser assim’, se isso existia, se isso existia [discriminação por gênero e/ou orientação sexual], era na intimidade do lar dele; mas para nós e para a sociedade, isso, com certeza, nunca partiu dele [de seu tio, pai de Kátia] essa história”. Aqui, oferecem-se dois caminhos: pensar que Kátia tem uma visão deturpada, exagerada ou injustamente ressentida de seu pai ou que ele conseguiu escamotear a violência simbólica a que submeteu a filha. A obra descortina o segundo caminho como opção indubitável.

Nesse sentido, há diversos testemunhos, ao longo do filme, que corroboram a versão de Kátia a respeito das vivências com seu pai. Na cena seguinte a essa da prima Rita, que termina com Rita, Kátia e outras senhoras cantando e rezando juntas, aparece o primo Carlos, médico conhecido como “doutor Biu”.

Kátia o apresenta como uma espécie de guardião das memórias de Oeiras, uma vez que ela, mais jovem que ele, foi criada em Colônia do Piauí (muito provavelmente, pelo que o filme induz a pensar, pela tentativa de seu pai de escondê-la do restante da família e de apartá-la da esfera social; a fala de Carlos “Biu” é um dos muitos trechos que parecem confirmar tal fato):

Kátia me provocou aqui uma lembrança. Veja, logo a primeira casa à esquerda era a do tio Bastin [pai de Kátia] e de tia Ceci. Então, assim, na varanda, eu vi os filhos de tio Bastin por ali. Quando os três entraram rapidinho, por último, eu vi a Kátia, com aquele jeitinho feminino de andar, tá entendendo? Chamou minha atenção, como também dos meus irmãos e primos. O certo é que a gente fez uma visita pela sala, foi servido cafezinho, os outros irmãos de Kátia vieram cumprimentar os visitantes, mas Kátia não apareceu. Isso me parece que tinha uma certa severidade para que não fosse exibida essa figura tão linda que é Kátia. Nisso tinha todo um preconceito.

Ao final dessa fala do primo “Biu”, Kátia acrescenta: “Era meu pai, ele me deixou com trauma, mas isso não me empatou, porque hoje se ele fosse vivo estava vendo a filha brilhando, com purpurina”. Em seguida, “Biu” completa:

A Kátia foi um marco divisor entre as pessoas que adotavam a homofobia, porque muita gente deixou de ser homofóbica por causa de Kátia, da atuação de Kátia pela política, pelo seu trabalho social desenvolvido e pela maneira carinhosa de como se dar com as pessoas todas. Evidentemente que a cidade sempre teve preconceito, aqui em Oeiras, sempre teve, como nós chamamos mesmo de “maricola”, que é um termo muito nosso.

O que o primo Carlos diz (e o próprio documentário de uma maneira geral) foge do binarismo simplista que costuma envolver discussões ligadas a gênero em vários âmbitos da sociedade. Ao apresentar Kátia como uma personagem complexa, o documentário também dedica parte de seu tempo a tecer sua narrativa com base em peculiaridades inusitadas, fatos que quem não vive numa condição marginal talvez nem imagine que possam ocorrer e que são contados, em certa medida, com leveza e bom humor: na intimidade de seu quarto, com várias tomadas em *close-up*, Kátia se maquia enquanto se ouve uma música instrumental calma. Na hora do rímel e do delineador, o *close-up* se intensifica e ficam em cena apenas os olhos da protagonista. Ela arruma os cabelos. Depois, *flashes* mostram-na em uma festa num lugar fechado (tudo leva a crer que se trata de uma boate). Em outro momento, quando Kátia está com uma maquiadora, Sabrina, Kátia lhe diz: “olha pra câmera”. Kátia parece nunca perder de vista a presença da câmera a que está exposta o tempo todo.

Como dito antes, Kátia divide algumas das tomadas com familiares, que falam sobre ela. Na primeira cena do filme em que a interação de Kátia é com um familiar, ela diz: “Aqui, não sei se você já sabe a história de Benedito, que eu falei pra vocês que ‘era’ nove irmãos comigo, e o irmão ‘que’ eu sou mais ligado é ele, é o irmão que nas horas das agonias me socorre”. Seu irmão, Benedito Tapety, discorre:

Eu tive a oportunidade de estudar um pouco mais e nisso busquei a compreensão e o entendimento de que ele tem a preferência dele, e a gente não pode condená-lo por isso. Apesar de ter alguns irmãos que não gostam, mas eu sempre aceitei, e todas as vezes em que amigos, tenho vários amigos, os amigos se referiam a ele como homossexual, eu sempre dizia ‘rapaz, ele é meu irmão’.

Em uma das poucas intervenções da documentarista, ela imediatamente pergunta a Benedito:

- E os outros irmãos chamam a Kátia como?

- Zezão.

Segundo Halbwachs (1990), a lembrança carece de uma comunidade afetiva (como a família ou os amigos, no caso de Kátia), cuja construção se dá mediante o convívio social que os indivíduos estabelecem com outras pessoas ou grupos sociais. A lembrança individual se baseia, então, nas lembranças dos grupos dos quais esses indivíduos fazem ou fizeram parte,

resulta da combinação das memórias dos diferentes grupos em que estão ou estiveram inseridos. Sob tal ótica, os indivíduos apresentam dois tipos de memória, a individual e a coletiva.

Assim, tendo em vista que as memórias de um sujeito nunca são apenas suas, uma vez que não podem existir de forma isolada, sem um grupo social que lhes dê respaldo, a memória nunca tem somente dimensão individual. As interações de Kátia com seus familiares, amigos e tantas outras pessoas ao longo de todo o documentário sinalizam essa “fronteira porosa” entre as dimensões da memória. Para Halbwachs (1990), cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, o que estabelece entre as duas instâncias de memória uma estreita relação.

A partir de acontecimentos individuais presentes na memória de cada uma das personagens, vai sendo construída, pelos laços comuns que unem tais acontecimentos, uma memória que é coletiva, já que se assenta sobre uma base comum de repetição sistemática de violência e traumas, que confere senso de identidade ao grupo social representado em *Kátia*, o de travestis e/ou pessoas transexuais. Nesse sentido, há alguns testemunhos que parecem corroborar os sentimentos rememorados por Kátia. Há dois caminhoneiros, amigos de Kátia de longa data, e um deles fala a respeito dela e de sua relação com seu pai, com câmera em *close-up*:

Zé era... naquele tempo, ele não era metido com ‘mulherzada’, não. Depois de muitos anos para cá é que ele começou a virar a mão, né? Quem descobriu que ele era assim foi um cara de fora, né? Aí estourou a bomba, o ‘véio’ ainda quis dar uma pisa. Quis “sequestrar” ele daí. Quis até matar ele. Foi, nessa época, foi. Aí foi que a família [se] reuniu. Deixou ele isolado lá na Colônia [do Piauí]. Tudinho saiu pra fora. Aí o ‘véio’ morreu também. Ele [Kátia] ficou sozinho.

Então, a documentarista interrompe o testemunho e, referindo-se a Kátia, indaga:

- Ela ficava sozinha lá?
- Sozinha, sozinha.

Assim, encerra-se a paradoxal cena com os dois homens, em meio a um grupo de trabalhadores, indo embora. A câmera vai de plano médio a plano aberto enquanto o carro vai saindo do local (uma praça muito bem cuidada, pavimentada com paralelepípedos).

Consideramos essa sequência como paradoxal porque, ao mesmo tempo em que conta fatos da vida de Kátia de maneira muito espontânea, corroborando as vivências de Kátia com seu pai, que ela alega serem traumáticas, o amigo que conta a história a chama de Zé, trata-a no masculino, refere-se à sua feminilidade como “mulherzada”, diz que Kátia começou a “virar a mão”.

Além disso, ainda segundo ele, o momento em que todos passam a ter certeza da orientação sexual e da identidade de gênero de Kátia é descrito como “estourou a bomba”; Kátia, “ele”, foi isolado na Colônia e ficou sozinho. Kátia só merece o tratamento no feminino depois da intervenção da documentarista. Ou seja, embora o entrevistado pareça ser amigo de Kátia e ter afeto por ela, sua fala deixa escapar certa falta de conhecimento sobre a importância do uso das palavras (pronomes e reflexões de gênero para o feminino) em relação a gênero e sexualidade, da qual, muito possivelmente, ele nem tenha consciência.

A relação de Kátia com sua família, especialmente no que tange às memórias traumáticas com seu pai e com outras pessoas, vai sendo desvelada e ficando clara ao espectador ao longo de todo o documentário. Na cena de Kátia com o padre Juvenal, importante líder religioso local, o que o espectador vê é um diálogo bastante curioso (e, novamente, até mesmo “paradoxal”, uma vez que o padre diz não ter preconceito em relação à Kátia, mas a trata no masculino):

– Na posição da Igreja, eu me calo. Eu falo pessoalmente, eu como pessoa, eu não tenho nenhum preconceito sobre a sua pessoa. Pessoalmente, não. Agora, da Igreja, eu não posso falar.

– A Igreja são outros quinhentos. Porque tem um padre que só me chama José. “Você zanga”? “Não, padre João, porque eu lhe amo assim mesmo”. Porque eu não posso negar, se eu não fiz a cirurgia, eu tenho que continuar sendo José.

– Olhe, eu só quero pedir a ele que volte mais a participar mais da igreja. Sempre tem que reservar um tempo pra Deus.

É interessante notar que essa “ordem natural” de que falamos há pouco está baseada numa performance de gênero que se espera das pessoas de acordo com a genitália com a qual nasceram. Preciado (2017) é ainda mais incisivo que Butler quando postula que o gênero não é simplesmente performativo (ou seja, um efeito das práticas discursivas): ele só se dá na materialidade dos corpos (materialidade que pode ser muito variada). É para essa discussão que agora passamos.

4 As performances de gênero

Autores ligados às teorias *queer* também nos fornecem importantes subsídios para pensar a performance pelo prisma dos papéis de gênero exercidos performativamente.

Produto de várias tecnologias sexuais, o gênero, de acordo com Lauretis (1994), vem de uma maquinaria de produção atrelada às práticas e aos discursos das autoridades religiosas, legais, científicas, da mídia, da família, da religião, da medicina, da pedagogia, da cultura popular, dos sistemas educacionais, da psicologia, da arte, da literatura, da economia etc., maquinaria que está apoiada nas instituições do Estado. Todos nós somos interpelados pelo gênero – e a interpelação é “o processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária” (LAURETIS, 1994, p. 220).

Entender o conceito de tecnologias de gênero nos permite constatar que a vivência dos gêneros e das sexualidades não se dá da mesma maneira, pois depende dos marcadores sociais de diferença que nos identificam. Esses marcadores são referentes que articulam agenciamentos específicos, particulares, tendo efeitos nos processos de subjetivação dos sujeitos.

Kátia se expressa e performa como travesti em uma cidade muito pequena no interior do Brasil e desafiou o sistema binário de sexo e de sexualidade, com suas funções estanques, apoiadas em tecnologias de gênero respaldadas pelo Estado e pelos discursos e práticas sociais vigentes.

Se, por um lado, essa reflexão a respeito do conceito de tecnologias de gênero nos remete aos aspectos simbólicos de captura e aprisionamento subjetivos que essas tecnologias representam na vida de Kátia e também na de todos nós, por outro nos encaminha a questionamentos quanto às relações entre gênero e identidade, pois, como postula Butler (2019), o gênero é nossa identidade primeira, é o que atribui existência significável aos sujeitos, qualificando-os para a vida no interior da inteligibilidade cultural.

Butler (2019, p. 48) postula que o gênero é “*performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero”, ou seja, a identidade de gênero é performativamente constituída, pois não há um gênero dado *a priori*, a identidade de gênero de cada um de nós está ligada às nossas práticas sociais, à maneira como performamos socialmente. No caso de alguém como Kátia, fica clara essa constatação. Apesar de ter sido

designada como homem ao nascer, de acordo com sua genitália, Kátia performa apresentando-se socialmente de modo feminino.

Os atos que regem a formação da identidade do gênero são performativos na medida em que são concretizados tanto por sinais corporais quanto por meios discursivos. Em consequência disso, não pode o gênero ter um caráter ontológico porque, se a verdade interna do gênero é uma “fabricação” de sinais do corpo e de discursos, ele se apresenta como elucubração: “os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (BUTLER, 2019, p. 195).

Ademais, Butler aponta, ainda com relação à performance e à performatividade, que a questão de a realidade do gênero ser criada por meio de performances sociais contínuas significa que as próprias ideias de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são “criadas”, são partes constituintes da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação de outras inúmeras configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória.

Segundo Carlson (2009), a obra de performance tornou-se, no início dos anos de 1970, a maior parte da performance social e politicamente engajada, dedicada especialmente a pôr em evidência grupos socialmente silenciados. E, tanto na teoria quanto na prática, o caminho foi aberto principalmente pelas mulheres e, mais recentemente, por homens gays e por indivíduos de minorias étnicas, evidenciando as próprias preocupações desses grupos minorizados.

As performances ligadas ao campo da feminilidade despertaram ainda mais interesse nos anos de 1980: “No fim dos anos 1980, havia grande interesse entre os *performers* feministas (...) em questionar, expor e talvez até destruir construções sociais e culturais e afirmações que governaram os papéis tradicionais de gênero” (CARLSON, 2009, p. 189), e isso se estendia à encenação do corpo e à performance de gênero tanto no palco como na vida diária.

Carlson (2009, p. 190) também aponta que Lacan, ao seguir Freud e o sistema tradicional de representação ocidental, põe o homem na função de sujeito, o que entra na autoconsciência e na linguagem como se “não ser homem” disparasse um sentimento de separação e incompletude. De certo modo, portanto, essas performances surgiam embebidas da ideia de salvar a experiência de mulheres e de gays das prioridades convencionais da

experiência heterossexual masculina, daquele a quem o sistema havia elegido como único sujeito de fato.

Na cena com o padre Juvenal anteriormente comentada, Kátia (que se mostra tão incisiva em seus posicionamentos ao longo de todo o filme) contemporiza e aceita ser tratada no masculino por ele. Segundo ela, “Se eu não fiz a cirurgia [de mudança de sexo] eu tenho que continuar sendo José”. Isso demonstra, por parte de Kátia, uma “visão genitalista” do gênero. Mesmo diante de sua subjetividade feminina, aceita ser tratada no masculino porque não foi submetida à cirurgia de redesignação sexual.

Nesse sentido, a “materialidade dos corpos” a que se refere Preciado está alinhada a uma realidade física (não necessariamente a uma mudança causada por intervenção cirúrgica – embora também possa ser) percebida por Kátia em associação a suas características genitais. Preciado (2017) empreende uma crítica a Butler justamente ao alertar que certas performances também podem ter subjacentes a si mudanças provocadas nos corpos, e essa crítica é feita no contexto em que Butler (2019) utiliza as performances artísticas das *drag queens* e das travestis para exemplificar que elas parodiam o gênero com suas performances e que isso seria, portanto, uma prova do caráter construído do gênero, do caráter factício de todo gênero, da não-existência de um gênero original, autêntico.

Preciado (2017) alerta, ademais, para o fato de que a “era farmacopornográfica” em que vivemos não só permite, como, de certo modo, estimula a alteração dos corpos, algo que vai além da subjetividade performática e passa para a materialidade física das pessoas e de seus respectivos gêneros. Assim, podemos pensar que a alteração dos corpos (com hormônios, remédios, intervenções cirúrgicas, tatuagens, próteses etc.), embora facultativa, vem ao encontro do que seria “performar o gênero”, uma vez que “melhoraria” a performatividade, conferindo-lhe mais veracidade.

Além disso, se, conforme Preciado (2017), nossa corporeidade farmacopornográfica é manufaturada, a “manufatura” nos insere dentro de uma lógica capitalista e tecnológica, já que, conforme Lauretis (1994), os gêneros e suas diferenças são produzidos por uma tecnologia, uma maquinaria de produção que forma discursos que estão apoiados nas instituições do Estado (e, importante lembrar, os Estados, em maior ou menor escala, estão na base no sistema de produção de cada nação e cada cultura) e que cria as categorias homem e mulher para todos os indivíduos.

Nesse sentido, então, devemos pensar no espaço que a categoria de travesti conclamada por Kátia traz para o jogo das discursividades e das práticas sociais. A travesti

pode viver sua subjetividade feminina por sua capacidade butleriana de performar o gênero, mas também pode fazê-lo com o apoio do enorme cabedal de recursos farmacopornográficos apontados por Paul Preciado. Assim, as possibilidades performáticas e farmacopornográficas podem ser fatores de “consagração” e “consolidação” das diferenças entre os gêneros – porém, talvez, ainda submetidos a uma lógica binária.

Retomando a cena em que genitália está no centro da discussão, ouve-se um cântico, Kátia está de costas, rezando. “Santo, santo, santíssimo”. A cena termina com Kátia deixando a igreja. Ela é vista de costas, em plano aberto, até sumir sob a intensa luz solar.

Imediatamente após a cena com o padre Juvenal Soares, Kátia está na beira de um lago, cantando sozinha um ponto de umbanda com o qual parece comunicar-se com uma divindade, o Caboclo Tupindaré: “Ei, salve a bandeira social pra quem me quer. Caboclo Tupindaré, sou homem, eu não sou mulher”. Curiosamente, esse ponto parece materializar a dicotomia entre “masculino e feminino” que deve ter transpassado toda a vida de Kátia.

Por fim, é importante ressaltar como a família de Kátia e a Igreja Católica aparecem, em grande medida, como as clássicas instâncias produtoras de memórias, que tentam perpetuar suas narrativas alijando, calando e relegando à subalternidade aqueles que estejam “fora” do que se apregoa como ordem “natural” das coisas. Por outro lado, a terceira instância apontada por Nora (1993), o Estado, opõe-se, no documentário aqui analisado, às outras duas: restaura a voz da protagonista e a reveste de dignidade.

5 Considerações finais

O debate em torno do documentário *Kátia* conduz à possibilidade de se atribuir sentido a acontecimentos que, à primeira vista, são muito específicos da vida de pessoas também específicas. No entanto, do aparentemente específico para o contextual, a obra fílmica sobre a qual se debruça este trabalho leva a crer que o que pessoas como Kátia vivenciam não configura casos à parte de violência e discriminação, mas sim fatos que integram uma rede de relações sociais de grande complexidade e com diversos agentes.

A história oficial, contada pelas vozes sociais dominantes, tem alijado as travestis, as pessoas transexuais e a comunidade LGBTQIAP+ em geral da oficialidade dos acontecimentos, o que nos leva inescapavelmente a recorrer ao campo da memória para lançar luz ao conteúdo de *Kátia*. As memórias, muitas delas traumáticas, vão sendo reveladas

de diversas formas, mas predominam os testemunhos, os relatos e as performances de Kátia e das pessoas de seu meio social.

Embora este documentário parta do trauma individual das relações da protagonista com seu pai e com outras pessoas de suas relações familiares, pessoais e sociais, ele também pode ser visto como um ato coletivo de narração e memória, não só por criar condições para que se denunciem descaso das instâncias de poder, injustiças, traumas e silenciamentos, mas porque há elementos biográficos de Kátia que são coincidentes com os de outras pessoas como ela e que, na obra, convergem para um mesmo ponto identitário: trauma e estigma em um grupo socialmente marginalizado. Assim, pelo caminho teórico aqui percorrido, as memórias individuais apresentadas “migram”, por sua recorrência e desdobramentos, para o campo da memória coletiva, e nos permitem depreender respostas a experiências graves que emergem, aqui, não necessariamente em condições coletivas, senão “para” condições coletivas.

A partir de vivências traumáticas e das várias performances da protagonista, a composição dos fatos retratados demonstra como *Kátia* faz reverberar as vozes de um grupo excluído do protagonismo social, relegado a um intrincado processo de anonimato e apagamento e, ao fazê-lo, constitui-se como instrumento que empodera esse grupo, ao mesmo tempo em que convida o espectador a lançar um novo olhar sobre a impossibilidade de definir de forma binária questões relacionadas a gênero e sexualidade.

É importante lembrar a colocação de Nora (1993) quanto ao fato de que todos os grandes remanejamentos históricos consistiram em alargar o campo da memória coletiva. Nesse sentido, se as travestis, as pessoas transexuais e os homossexuais em geral fazem parte de um grupo silenciado e não historicizado, o trabalho de memória coletiva levado a cabo em *Kátia* abre horizonte para que histórias como as de Kátia se tornem mais comuns não somente na produção de documentários como também nas mídias em geral. E isso deve ser pensado, sobretudo, pelo fato de que Kátia não é mostrada como alguém oprimida pelo Estado, mas sim como alguém que faz parte dele (já que foi vereadora e vice-prefeita). Esse, talvez, seja “o pulo do gato” da biografia da protagonista e do próprio documentário. Além de suas atitudes e maneiras de encarar a vida, Kátia, ao passar a fazer parte de uma das instâncias historicamente produtoras de memória, diz ao mundo “eu estou aqui, tenho meu valor, minha voz, minha representação”.

Assim, as mudanças ocorridas no processo narrativo de filmes como *Kátia* representam, também, um suporte de memória que permite que Kátia, outros indivíduos

como ela e também as pessoas de seus meios familiar e social reconstituam-se, reconheçam-se e compreendam-se, induzindo-(n)os a uma demanda de reparação simbólica que ultrapassa imaginários cristalizados e redutores a respeito de questões referentes à orientação sexual e à identidade de gênero que ainda circulam insistentemente em nossa sociedade.

Referências

- ALEXANDER, Jeffrey *et al.* (orgs.). **Cultural trauma and collective identity**. Berkeley: University of California Press, 2004.
- BALTAR, Mariana. Cotidianos em performance: *Estamira* encontra as mulheres de *Jogo de Cena*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p. 217-234.
- BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, Benjamim; MEDONÇA, Carlos Magno Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge (orgs.). **Experiência estética e performance**. Salvador: Editora UFBA, 2014. p. 131-145.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CERTEAU, Michel de. Teoria e método no estudo das práticas cotidianas. In: SZMRECSANYI, Maria Irene de Queiroz Ferreira (org.). **Cotidiano, cultura popular e planejamento urbano**. São Paulo: FAUUSP, 1985. p. 3-19.
- GOFFMAN, Erving. **Interaction ritual: essays on face-to-face behavior**. New York: Doubleday, 1967.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- KÁTIA. Direção: Karla Holanda. Produção: Karla Holanda. Brasil, 2012. (74 min.), color.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, jul./dez. 1993.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. 2. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O percevejo**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. 3. ed. New York: Routledge, 2013.

SMELSER, Neil Joseph. Psychological trauma and cultural trauma. *In*: ALEXANDER, Jeffrey *et al.* (orgs.). **Cultural trauma and collective identity**. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 31-59.

The performances of everyday life, memory and gender in the documentary *Kátia*

Abstract

Kátia is a documentary about Kátia Tapety, the first transvestite elected to a political office in Brazil. She was a councilor three times and deputy mayor (2004-2008), an exceptional situation in the country that kills the most transgender people and transvestites in the world. Due to understand how the film builds Kátia's life story, we start from the hypothesis that performance and memory constitute the foundation through which it is possible to access her as a character. For this, the analysis focuses on the interpretation of the immanent filmic components that allow the identification of these two instances, with theoretical support related to performance studies. Through the narrative elements provided by the film, the text sheds light on the protagonist's subjectivity and reveals that individual memories can present a more collective character. This movement allows the film to go beyond crystallized and reductive imaginaries about issues related to sexual orientation and gender identity that still insistently circulate in our society.

Keywords

documentary; performance; memory; everyday life; gender

Autoria para correspondência

Gustavo Souza da Silva
gustavo03@uol.com.br

Jamilson José Alves-Silva
jamjas@uol.com.br

Como citar

SOUZA, Gustavo; ALVES-SILVA, Jamilson José. As performances do cotidiano, da memória e de gênero no documentário *Kátia*. **Intexto**, Porto Alegre, n. 53, e-125342, jan./dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.19132/1807-8583202253.125342>

Recebido: 20/06/2022

Aceito: 30/09/2022

Copyright (c) 2022 Gustavo Souza da Silva, Jamilson José Alves-Silva. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

