

DITADURA E IMAGENS DE ARQUIVO NO DOCUMENTÁRIO DIVINAS DIVAS: CORROBORANDO MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS

Dictatorship and Archived Images in the Documentary Divinas Divas: Corroborating Traumatic Memories

Dictadura e Imágenes de Archivo en el Documental Divinas Divas: Corroborando Memorias Traumáticas

*Jamilson José Alves-Silva
Gustavo Souza da Silva*

Resumo: O documentário *Divinas Divas* (LEANDRA LEAL, 2016) mostra a trajetória de oito artistas travestis muito atuantes nos anos 1960 e 1970, que se reúnem para ensaiar um novo show. Nesse reencontro, as memórias evocadas pelo grupo ganham destaque e revelam histórias importantes da vida *queer* dessas artistas. É exatamente para essas memórias que este trabalho se volta, procurando compreender o momento em que as divas emergem como artistas, período marcado pela ditadura militar, assim como o papel e a importância das imagens de arquivo utilizadas pelo filme na abordagem de tais vivências. Desse modo, defendemos que esse enfoque permite ao filme tratar das contingências das vidas das protagonistas, de sua travestilidade e de tudo o que tiveram de enfrentar por conta apenas de serem quem são e como são.

Palavras-chave: Documentário. Ditadura. Imagens de Arquivo.

Abstract: The documentary *Divinas Divas* (LEANDRA LEAL, 2016) portrays the trajectory of eight highly active transvestite artists in the 1960s and 1970s, who reunite to rehearse a new show. In this reunion, the memories evoked by the group take center stage and reveal significant stories from the queer lives of these artists. It is precisely these memories that this work focuses on, seeking to understand the moment when the divas emerge as artists, a period marked by the military dictatorship, as well as the role and importance of archival images used by the film in addressing these experiences. Thus, we argue that this approach allows the film to explore the contingencies of the protagonists' lives, their transvestite identities, and everything they had to face simply for being who they are and how they are.

Key words: Documentary. Dictatorship. Archive Images.

Resumen: El documental *Divinas Divas* (LEANDRA LEAL, 2016) muestra la trayectoria de ocho artistas travestis muy activas en las décadas de 1960 y 1970, que se reúnen para ensayar un nuevo espectáculo. En ese reencuentro, los recuerdos evocados por el grupo ganan protagonismo y revelan historias importantes sobre la vida *queer* de esas artistas. Precisamente en esas memorias se centra este trabajo, buscando comprender el momento en el que las divas surgieron como artistas, un período marcado por la dictadura militar, así como el papel y la importancia de las imágenes de archivo utilizadas en la película para abordar tales experiencias. Por lo tanto, sostenemos que este encuadre permite que la película aborde las contingencias de la vida de las protagonistas, su travestilidade y todo lo que han tenido que aguantar simplemente por quiénes son y cómo son.

Palabras clave: Documental. Dictadura. Imágenes de Archivo.

1 INTRODUÇÃO

Direcionar o olhar para uma parte da produção de documentários no Brasil, especialmente quando o assunto envolve questões como sexualidade e gênero, ainda tão delicadas em nossa sociedade, é de suma importância para a melhor compreensão das dinâmicas sociais, políticas e culturais em curso. Nas duas primeiras décadas deste século, houve mudanças significativas no papel das pessoas não heterossexuais e/ou não cisgênero na sociedade, na forma como são vistas, na configuração das estruturas familiares, em meio às inovações tecnológicas e de comunicação – elementos que afetam sobremaneira a produção audiovisual.

Nesse contexto, surge o documentário *Divinas Divas* (LEANDRA LEAL, 2016), que mostra a trajetória de oito artistas travestis – Rogéria, Jane Di Castro, Divina Valéria, Camille K., Fujica de Halliday, Eloína dos Leopardos, Marquesa e Brigitte de Búzios – que foram muito atuantes nos anos 1960 e 1970 e se reencontram para ensaiar um novo show. Nesse reencontro, as memórias evocadas pelo grupo ganham destaque e revelam histórias importantes da vida *queer* dessas artistas. De acordo com a sinopse disponível na plataforma YouTube Filmes, “o filme traz para a cena a intimidade, o talento e as histórias de uma geração que revolucionou o comportamento sexual e desafiou a moral de uma época”. Em outros termos, o filme trata das contingências das vidas das protagonistas, de sua travestilidade e de tudo o que enfrentaram simplesmente por serem quem são e como são.

A partir desse documentário, este trabalho se volta para questões como: o que há de relevante na trajetória de vida dessas artistas que faz delas sujeitos com algo importante a dizer? Quais seriam os caminhos para entender os desafios vividos pelas protagonistas do filme e as instâncias causadoras desses desafios? A resposta a essas perguntas aponta para inúmeras possibilidades. A fim de construirmos uma abordagem mais particularizada, vamos nos concentrar no momento em que as divas emergem como artistas – período marcado pela instauração da ditadura militar em que se intensificou a perseguição à comunidade LGBTQIAPN+¹ no país.

Outro ponto a ser debatido é a evocação de memórias traumáticas, pois ela aciona a discussão sobre o papel e a importância das imagens de arquivo na realização do documentário. Em *Divinas Divas*, as imagens de arquivo complementam as histórias que estão sendo contadas, agregando verossimilhança e credibilidade a relatos que remontam fatos já distantes do momento presente. Os elementos utilizados no filme como imagens de arquivo (cartazes, manchetes de jornais e revistas, fotos e vídeos) estabelecem relações entre fatos, relatos, testemunhos e histórias. Por conseguinte, revelam detalhes que auxiliam nas reflexões que o filme propõe.

A história das oito personagens, ainda que marcada por perseguições e estigmas, contraria os dados relativos à experiência de pessoas LGBTQ+ no país. Verifica-se um número exponencial de casos de morte de pessoas trans e travestis no Brasil. De acordo com o dossiê *Assassinatos e Violências contra Travestis e Transexuais Brasileiras*, realizado pela Associação Nacional de Travestis e Transgêneros (ANTRA), houve 131 assassinatos em 2022. O mesmo levantamento aponta que a expectativa de vida de travestis e transexuais aqui é de apenas 35 anos, ao passo que para homens e mulheres não transgênero essa expectativa mais que dobra: é de 75,5 anos, de acordo com Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em 2023. *Divinas Divas* retrata a vida de pessoas que conseguiram subverter essa lógica perversa.

2 DITADURA MILITAR E PERSEGUIÇÃO ÀS DIVAS

Divinas Divas resgata constantemente memórias pessoais e geracionais ligadas à arte como meio pleno de existência. O filme faz essa espécie de retrato geracional ao acionar, de modo recorrente, discussões relacionadas à arte como um lugar de proteção para artistas travestis, permitindo que elas pudessem expressar artística e cotidianamente suas subjetividades femininas durante a ditadura militar, vigente no Brasil entre 1964 e 1985. O Teatro Rival, de propriedade de Américo Leal, avô de Leandra, a diretora do filme, foi um dos primeiros palcos a abrigar “homens vestidos de mulher”, segundo as

palavras da própria sinopse do documentário que consta na plataforma *Youtube Filmes*.

Nesse horizonte, Jane Di Castro relata as muitas dificuldades pelas quais as travestis passaram naquele período:

Eu achava que essa carreira não era uma carreira promissora, travesti de teatro. A gente não era levada a sério porque nós éramos proibidas em tudo, não podia nem fazer televisão. (...) Tínhamos que fazer todas prontas, arrumadas, uma sessão para a censura, para poder estrear o espetáculo. Era tudo muito complicado, era tudo proibido.

Rogéria também fala daquilo que ela classifica como “momento horroroso do Brasil politicamente”. E emenda, a respeito de como os shows de artistas travestis se tornaram populares no Brasil:

Tínhamos que ficar caladas porque se vestir de mulher... a gente estava ali na fronteira do precipício. Eu ainda ia arrumar confusão como? Eu já era a confusão, meu amor, eu ‘tava’ vestida de mulher! E nem o pau eu tinha cortado! Isso é muito emblemático. (...). Ninguém falava em política. (...) Brasileiro não tinha aonde ir. Todo mundo fugindo do tal do golpe. A única coisa que podia divertir o brasileiro era quem? Nós! Foi assim que tudo começou.

É vasta a quantidade de informação que se pode encontrar a respeito da ditadura militar brasileira. No caso mais específico de como isso afetou a comunidade LGBTQ+, Renan Quinalha, em *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBTQ+*, explica como a ditadura perseguiu gays, travestis e qualquer pessoa vista como diferente ou indesejável pelo sistema. Apesar de a homo e a transfobia terem raízes históricas antigas, o regime iniciado em 1964 trouxe nova dimensão à repressão às pessoas desenquadradas da cis-heteronormatividade, com perseguição e censura a inúmeros veículos de comunicação, fechamento de pontos de encontro da comunidade LGBTQ+, prisões, espancamentos, torturas.

Segundo o autor, os pontos de diversão e de sociabilidade frequentados por homens gays e por mulheres lésbicas sofreram, no período da ditadura, intenso monitoramento, com essas pessoas sendo frequentemente assediadas por batidas policiais seguidas de prisões injustificadas, tortura física e

psicológica, extorsão e outros meios de violação de direitos humanos de uma população já marginalizada.

Divina Valéria relata que chegou a ser presa em São Paulo por estar “vestida de mulher no meio da rua”. A sua prisão foi noticiada nos jornais e, após a intervenção de Sílvio Santos, ela foi solta. “Era difícil, mas todas essas dificuldades não me impediram de fazer o que eu queria, que era viver desta forma e que era assim que eu ia viver. E assim foi”, diz. Esse episódio confirma o que Quinalha identifica sobre a repressão praticada na época: “As polícias, que logo integraram o complexo de aparatos repressivos da ditadura militarizada contra os subversivos ‘políticos’, passaram a regular também o direito à rua para os segmentos LGBT” (QUINALHA, 2021, p. 50).

Quinalha assegura que tal situação, de imposição de isolamento e de confinamento aos homossexuais em guetos constantemente vigiados e abordados por agentes de segurança pública, não teve início na ditadura. No entanto, “a acentuada centralização do poder, típica dos regimes autoritários, foi conjugada com a estruturação de um mosaico repressivo em que o policiamento cumpria uma função essencial em espaços públicos, como as ruas” (QUINALHA, 2021, p. 50).

Neste ponto da discussão, é importante lembrar de Teresa de Lauretis (1994) quanto ao fato de que é preciso conceber o gênero como produto de várias tecnologias, com modos de produção que reverberam no imaginário, na linguagem, nos efeitos produzidos nos corpos e que encontram apoio nas instituições do Estado (a escola, a família – ou a polícia, neste ponto específico do fenômeno sobre o qual estamos debruçados) para, entre outras coisas, instaurar as categorias *homem* e *mulher* para todas as pessoas. Criar categorias binárias pode ser considerado mais um mecanismo de controle das instâncias de poder, sobretudo quando há um regime ditatorial vigente. Menos variedade significa mais facilidade de controle – por isso era tão importante manter as travestis e os homossexuais em lugares restritos, vigiados e invisíveis aos olhos da sociedade.

Se o poder vigente tem como um dos seus fundamentos a ideia da existência de apenas dois gêneros possíveis (homem e mulher) para articular agendamentos específicos (DE LAURETIS, 1994, p. 228), quaisquer sujeitos que possam parecer ininteligíveis ao binarismo repressor serão considerados ameaçadores. Desse modo, práticas arbitrárias foram se tornando cada vez mais comuns, com um caráter militarizado que visava a proteger uma “vaga ideia de segurança nacional contra os ‘inimigos internos’, cujos contornos eram definidos convenientemente em termos políticos e morais” (QUINALHA, 2021, p. 50).

No caso específico de travestis, como as protagonistas de *Divinas Divas*, elas não são vistas nem como homem nem como mulher, mas sim como alguém que “bagunça o sistema”, que “quebra sua inteligibilidade”, uma vez que o gênero é nossa identidade primeira, autopercepção inicial quase sempre associada ao que vemos e notamos em nossos próprios corpos (BUTLER, 2019). Ademais, é o gênero que atribui existência significável aos sujeitos, qualificando-os para a vida no interior da inteligibilidade cultural.

Para desdobrar desse debate, é válido mencionar a história de Camille K. – uma personagem síntese da relação entre as travestis e o universo artístico. “A única vaidade que eu tenho realmente na vida, que eu amo de paixão, é o teatro e os meus vestidos”. Com essa fala, Camille inicia sua participação no filme. Num camarim, ela conversa com uma mulher mais jovem, que parece ser responsável pela organização das roupas. A jovem ajuda-a a escolher as “bijus” que serão utilizadas na apresentação.

A amiga Jane Di Castro diz que “Camille foi a que mais revolucionou, em termos de moda, de ser um homem, uma bicha, para a época, abusada, porque ela usava umas roupas bem [ousadas]... Ela usava um cabelo platinado e comprido, aqui já (à altura dos ombros, segundo o gesto que Jane faz com a mão), na época”, conta Jane Di Castro sobre a amiga. “A Camille era proibida de andar na rua, ela andava só de táxi. Uma vez quase viraram o táxi. Ela ia no salão, ‘tacavam’ pedra na porta do salão”. E a própria Camille K. acrescenta:

“duas vezes eu fui no porta-malas do carro pro salão”.

Essa observação quanto às diferentes possibilidades de reação das pessoas frente a uma travesti no teatro ou a uma travesti no cotidiano revela, na verdade, que a arte protegeu Camille K. (bem como protegeu as outras sete divas), colocando-a em um ambiente em que o “gênero de uma travesti” podia ser socialmente mais assimilado e, portanto, “aceito”. Ser uma travesti no campo artístico trouxe proteção à existência de Camille. Ser uma travesti na rua, vestida com suas roupas femininas, já representava uma “ruptura com o sistema”, uma afronta ao *status quo* que pode resultar em situações inseguras e violentas.

E, assim, foi à luz dessa conjuntura político-social que as divas – vigiadas no teatro, hostilizadas na rua – emergiram como artistas. No entanto, vale resgatar o relato de Divina Valéria ao contar que tudo foi difícil, mas que as dificuldades não a impediram de fazer o que queria, de viver como quis (ou como pôde): “...era assim que eu ia viver. E assim foi!” – Estaremos, aqui, diante de uma vítima cujas lembranças das dificuldades vencidas mitigam os malefícios do trauma e ressignificam as más memórias?

3 MEMÓRIAS DO TRAUMA

Marquesa sobe uma escada com muita dificuldade. Enquanto isso, saúda Leandra efusivamente: “Leandra, minha linda! ‘Tá’ boa?”. Então, ouve-se a resposta de Leandra, em *voz off*: “‘Tô’. E você, ‘tá’ melhor?”, ao que Marquesa responde “olha, se eu te disser que estou dando uma melhorada considerável... Sinceramente”. Marquesa, indubitavelmente, é a mais debilitada das divas. Em um momento no início do documentário, diz que o show que elas vão apresentar “vai ser o canto do cisne”, metáfora que faz referência ao último grande feito de uma pessoa, à derradeira tentativa de alguém de fazer algo grandioso antes de sua morte.

Outras diversas sequências com Marquesa também se mostram emocionantes

para quem assiste ao filme. É dela um dos relatos mais pungentes de todo o documentário. Sua mãe, por não aceitar a travestilidade do filho, internou Marquesa a contragosto em um sanatório, depois de ter tomado conhecimento de um espetáculo do qual o filho participou vestido de noiva. Os veículos de comunicação da época se referiram ao acontecimento de maneira desrespeitosa, como evidencia o documentário:

Figura 1 – Manchete homofóbica referente à Marquesa.



Fonte: Youtube (<https://bit.ly/3BLkF6W>).

Logo após, Marquesa relata que “foi aí que a minha mãe viu e ela ficou louca. A minha irmã botou na cabeça da minha mãe de me internar num sanatório, que eu ‘tava’ maluca. Aí eu fui ‘prum’ sanatório, ‘pro’ Sanatório Botafogo, e fui internada, assim, sem saber”. À Marquesa, foi dito que ela iria apenas fazer uns exames, mas ela estranhou a presença de uma ambulância para levá-la. Mesmo assim foi. Chegando ao destino, enquanto esperava pelos tais “exames”, ela foi informada que, a partir daquele momento, estava internada. “Aí eu chorei, chorei, chorei”, lembra. Porém, ao conversar com o enfermeiro que lhe deu a notícia, ele contou que conhecia Brigitte de Búzios, pois ela também já havia sido internada. Neste momento, ela pediu para que ele cuidasse dela.

Imediatamente em seguida, é Brigitte que fala de sua internação (anterior à de Marquesa, pelo que ficamos sabendo no relato desta última): “Ah, os

médicos, aqui, naquela época, me atestavam como louca, eu era louca, né, naquela época. Eu cheguei a fazer até sonoterapia. Insulina”.

Figura 2 – Brigitte de Búzios relatando os tratamentos a que foi submetida.



Fonte: Youtube (<https://bit.ly/3BLkF6W>).

Ao ouvir esse relato de Brigitte, Leandra Leal pergunta a ela, com certo pesar no tom de voz: “Com catorze anos, o que é que você expressava para te internarem?”. E Brigitte continua:

Brigitte de Búzios: Eu já queria ser o que eu sou.

Leandra Leal: Que é...?

Brigitte de Búzios: O que eu sou agora. Não sei o que eu sou, não sei me definir mais. Entende? Aí...

Leandra Leal: Existia um desejo, assim, de ser mulher?

Brigitte de Búzios: Humm... Não era ser mulher. Não... Talvez. Eu me lembro um dia, na escola, que eu disse [motivada pela pergunta de uma professora] “o que você quer ser?": – “Eu quero me casar, ter filhos e cuidar da casa, ser dona de casa”. A professora tomou um choque, né? No Liceu Francês? Aí, então, a gente falava as coisas, entende? Depois é que a gente aprendeu a se controlar, não pode falar tudo o que pensa, tudo o que quer, né? (...) Aos poucos, a gente aprende e, com a insulina, com a sonoterapia, aprendi a baixar o tom, concordar com a sociedade. Porque a gente não pode ser contra a sociedade se não a gente vira o quê? Um animal em extinção?

A afirmação “a gente não pode ser contra a sociedade”, feita por uma travesti de aproximadamente 70 anos, traz para a discussão o seguinte ponto: ser travesti e ter alcançado longevidade já significa, por si só, ter sido contra a sociedade, de alguma maneira. Para uma pessoa como Brigitte de Búzios e também para as demais sete divas, “não ser contra a sociedade” (ou ter o discernimento de saber até que ponto não estar totalmente de acordo com ela) é algo com fundamentos profundos, que nem chegam a ficar totalmente explícitos no documentário de que estamos tratando neste trabalho.

Agressões dessa natureza, que “autorizam” e naturalizam violências como as internações de Marquesa e de Brigitte de Búzios em sanatórios, suscitam discussões relativas a traumas e a memórias. Em casos de perseguições sistemáticas empreendidas contra grupos específicos, raramente aqueles que são alvo das agressões conseguem escrever a história enquanto são vítimas, e as consequências dos traumas que sofrem perduram ao longo da história, tanto em termos macroestruturais quanto em termos subjetivos. Logo, quando se fala de trauma, está-se falando de algo que é construído a partir da memória dos que sobreviveram, dos que resistiram – e é imprescindível que a ótica das vítimas seja registrada.

Os mecanismos de silenciamento a que determinados grupos ou indivíduos são submetidos têm relação com o conceito de trauma na medida em que o trauma pode ser “caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa”, conforme Seligmann-Silva (2008, p. 69). No entanto, é narrando um trauma, construindo narrativas e reelaborando suas memórias que as vítimas conseguem dirimir os efeitos deletérios do sofrimento que lhes foi impingido. Outros tipos de violência, como os que geram os traumas coletivos, favorecem o escamoteamento dos eventos traumáticos, o silenciamento, o não registro, o esquecimento, a não memória. Não se constroem monumentos, nem museus, nem nada que equivalha. Por conseguinte, ocorre-nos pensar que cabe, de alguma forma, aos produtos audiovisuais, como os documentários, essa importante possibilidade de fala, de relato, de registro de uma memória coletiva, de “lembrete” de práticas que não se devem repetir, pois os

documentários lidam, para além de um suposto efeito de verdade ou de não ficcionalidade, com memória, sendo, portanto, produtos de memória.

Ao encontro dessa constatação, é preciso pensar na função de resistência que o registro da memória é capaz de exercer, especialmente quando se torna memória coletiva pela recorrência e pelos efeitos do conjunto de memórias individuais. A memória reflete o passado e, concomitantemente, constrói novos sentidos para o tempo presente (BOTELHO; SOUZA; FERNANDES, 2022, p. 140). A memória coletiva é um campo de disputa atravessado por relações de poder que selecionarão parte da história de acordo com os interesses em jogo. Assim, documentários como *Divinas Divas* podem, entre outros fatores, perenizar memórias individuais para refazer ou reconstituir identidades sociais, dando corpo e sentido aos discursos de uma coletividade subalternizada.

Neste ponto, vale convocar Halbwachs (1990), a partir da discussão que ele empreende acerca da memória coletiva. Segundo ele, nossas memórias serão sempre coletivas, uma vez que lembramos e esquecemos em sociedade, coletivamente. Lembramos e somos lembrados com e pelos outros, somos sujeitos inseridos na história (e nunca sujeitos sós, portanto). Se esquecemos e lembramos de modo coletivo, em sociedade, é comum que algumas memórias sejam rearranjadas, “forjadas” e mescladas a construções de sentido midiáticas e a relatos de outros que eventualmente tenham passado pela mesma situação do sujeito que se lembra de algo, ao que o autor dá o nome de “materiais emprestados”.

Halbwachs afirma ainda que “(...) tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida” (HALBWACHS, 1990, p. 28), e postula que, nessa conjuntura, as memórias que pertencem somente a nós mesmos (as memórias individuais) são as mais difíceis de serem lembradas, ao passo que as de domínio comum são mais facilmente acessáveis, uma vez que são construções de sentidos complementadas e reforçadas por outros.

Assim, da perseguição sofrida por Camille K. às internações de Marquesa e

Brigitte de Búzios, voltamos a dinâmicas que estão quase sempre baseadas em violências ocorridas repetidas vezes, com inúmeras vítimas, mas de forma individual (e, muito frequentemente, até sem testemunhas), causadas por agressores que agem com uma mesma motivação e sob um mesmo *modus operandi* em quase todos os casos.

Tais dinâmicas vão ao encontro do proposto por Alves-Silva (2023) quanto ao “trauma coletivizante” que, segundo o autor, não atinge uma coletividade, mas sim “forma” uma coletividade a partir de experiências traumáticas individuais e análogas (como a LGBTQIAPN+, por exemplo). O caráter coletivo (coletivizador, coletivizante) do trauma, nesses casos, ressurte da recorrência da maneira de agir do(s) agressor(es), da motivação e dos efeitos da violência.

Assim, se uma coletividade sofre um trauma, como as personagens do filme aqui em análise, elas se lembram coletivamente da experiência, pois aquilo que recordam a partir de suas construções individuais pertence aos outros também. Filmes como *Divinas Divas* fazem um trabalho de combate ao silenciamento de grupos estigmatizados, vitimizados, subalternizados – o silenciamento, em certo sentido, ao impossibilitar o registro de um fato, é a morte da memória e, em não havendo memória, não há de que nos lembrarmos, não existe o que combater, não há erro passado que se pretenda evitar. Por esse motivo, Jelin (2002) adverte que a inexistência de testemunhos e de relatos representa um perigo, pois o “não contar a história” pode servir para perpetuar uma situação de tirania ou, ainda, provocar distorções na memória e na organização posterior da vida cotidiana.

Por isso, momentos como os de Jane Di Castro relatando que, em dado momento de sua vida, emagreceu por ter passado fome, são tão importantes:

Nasci lá em Osvaldo Cruz. Vocês conhecem Osvaldo Cruz? Me mudei pra Bento Ribeiro, Bento Ribeiro pra Madureira. Grande vedete. Garoto que queria conhecer o mundo. Luxemburgo. Nova Iorque. Aqui, mas não foi fácil não, viu? Apanhei muito no colégio, porrada dentro de casa e muito cacete da polícia, hein? Tomei cada cacete... (risos). Mas também passei muita fome, gente. Tinha dias que eu tomava café com leite de manhã, café com leite à tarde, e café com leite à noite. Ai, aí

perguntavam “cê tá magriiiiiinha”?, e eu –“É, fecharam a minha boca” [risos]. Mas eu adorei porque eu passei por tudo isso, mas eu venci. *Mi voz puede volar...*

Essa última frase, “Mi voz puede volar”, é o início de uma música que Jane, depois do relato que fez, começa a cantar². As dificuldades não a impediram de fazer o que queria, ela viveu como quis: é o relato que registra a memória, a memória individual que se remodela e reelabora a memória coletiva diante de vítimas cujas recordações das dificuldades vencidas amenizam os efeitos do trauma, redesenham as más lembranças, ressignificam os percalços da trajetória e, até mesmo, por que não, a percepção de si.

4 IMAGENS DE ARQUIVO

Além de todos os relatos e da importância da dimensão verbal do filme, o aspecto visual/imagético da obra também tem grande importância, de modo que os materiais de arquivo sobressaem. No processo de montagem de diversos documentários, é comum recorrer a materiais de arquivo, que são adotados como recurso para a ilustração visual de eventos passados. As imagens de arquivo, além de seu aspecto que as relaciona diretamente à montagem do filme (e, por conseguinte às escolhas do(a) diretor(a) do filme), estabelecem conexões e buscam identificar possíveis inter-relações entre os acontecimentos, as palavras, o texto do filme.

De acordo com a cineasta Anita Leandro (2012), a montagem cinematográfica tem a capacidade de tornar perceptível o testemunho silencioso de certas imagens de arquivo, que, segundo ela, muitas vezes são imagens “nuas, desprovidas de linguagem, estocadas sem som, sem assinatura ou texto, mas tão próximas do real que podem ser reinseridas no curso da história exatamente pelo que são: documentos, rastros do passado” (LEANDRO, 2012, p. 27).

Para Leandro, em muitos documentários, as imagens de arquivo, “sem som e sem adorno, guardam a voz longínqua do passado nelas refugiada” (2012, p. 27). No caso de *Divinas Divas*, fotos e recortes de jornais que poderiam estar

perdidos para sempre no fundo de uma gaveta emergem e ganham vida na tela. No entanto, não são “imagens mudas”: a voz longínqua do passado nelas guardada ganha atualidade na dimensão verbal dos relatos trazidos pelo filme, passa a ser uma voz próxima, cheia de vida e de atualidade, que atribui potencial comunicativo a essas “imagens mudas”, nos termos de Anita Leandro.

A cineasta também adverte para o fato de que “é a montagem que produz, no contracampo, uma visão dos fatos, ainda que tardia” (LEANDRO, 2012, p. 28). As imagens de arquivo, tomando o caso concreto da manchete de jornal mostrada na figura 1 como exemplo, na qual Marquesa é ofendida, evocam o controle efetivo da fala dos atores sociais dos filmes. Uma manchete de jornal com conteúdo ofensivo não só “prova” que Marquesa não estava exagerando, que não estava sendo traída por sua memória ao lembrar um fato já décadas distante do momento do relato no documentário, mas também corrobora o acontecimento doloroso sobre o qual ela está discorrendo no momento desse relato.

Por outro lado, o filme precisa criar condições de escuta para a voz inaudível das imagens de arquivo. Uma manchete de jornal de 1982, por exemplo, “fala por si só” também por sua dimensão verbal: “Anormal deslavado casa em plena Copacabana nas barbas do Distrito”. A crueza das palavras fere não só por aquilo que diz, mas a “voz inaudível” que emerge da manchete de jornal mostrada no filme revela ao espectador que ocorria uma violência naturalizada, um não constrangimento em dizer o que se disse, do jeito que se disse – ou seja, não é uma mera comprovação do relato de Marquesa: havia algo inaudível que precisava ser ouvido.

Em outros trabalhos, Leandro reflete sobre imagens de arquivo que indiquem algum tipo de repressão. Tais imagens “carregam consigo vestígios de crimes ainda impunes e necessitam, por essa razão, de uma abordagem minimamente materialista, de maneira a tornar visíveis e/ou audíveis evidências históricas durante muito tempo ignoradas” (LEANDRO, 2016, p. 111). Se a manchete do

jornal *Luta Democrática* tivesse sido publicada nos dias de hoje, estaria passível de processo judicial por incorrer em diversos crimes (calúnia, difamação, homofobia etc.).

Nesse caso concreto do relato que Marquesa faz acerca das notícias depreciativas de que foi alvo, a utilização de uma imagem de arquivo com uma manchete de jornal enriqueceu o relato, demonstrando uma possibilidade de investigação mais profunda do acontecimento. Assim, não é apenas a afirmação de Marquesa, sujeita a todos os possíveis desvirtuamentos e equívocos que espreitam as memórias, mas sim “uma afirmação de Marquesa ilustrada”, que reforça o efeito de verossimilhança do relato, da memória evocada, ou seja, é imprescindível que haja uma organização elaborada do material, para que o filme possa oferecer novos sentidos, ou sentidos mais aprofundados, acerca das histórias sobre as quais joga luz.

Divinas Divas vai se desenrolando, culmina no show das oito artistas que é mostrado ao final do documentário, o qual elas encerram cantando a marchinha de carnaval *Yes, nós temos bananas*, de autoria do compositor Braguinha, e cujo ensaio foi mostrado algumas vezes ao longo do filme.

Figura 3 – o show das divinas divas, mote do documentário homônimo.



Fonte: Youtube (<https://bit.ly/3BLkF6W>).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mudanças de ordens estruturais e comportamentais que apontamos na abertura deste texto têm provocado também alterações na produção audiovisual. Pessoas trans e travestis vêm sendo retratadas com maior frequência ao longo dos últimos anos e em outros diversos produtos da cultura de massa, tendo passado de meros coadjuvantes a protagonistas.

Uma das portas de entrada nesse debate se deu por meio das memórias evocadas, que fazem emergir recordações traumáticas e que, pela maneira como sucedem e tornam constantemente a acontecer, estabelecem relações com diversas instâncias que o conceito de memória suscita. No caso do filme aqui em foco, as abordagens temáticas representam também um posicionamento político, já que se trata de uma obra que aponta para o direito à memória de um grupo historicamente silenciado e estigmatizado pelas instâncias de poder. Documentários como *Divinas Divas* fazem as memórias individuais migrarem, 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.

Nesse processo de compartilhar memórias, as imagens de arquivo não teriam, conseqüentemente, um sentido prévio, fora da forma como foram utilizadas no filme. No entanto, ao estarem atreladas aos demais elementos fílmicos, elas jogam luz sobre a própria realidade que está sendo contada. Por outro lado, as imagens de arquivo não devem ser vistas apenas como uma “prova histórica” de algo. É preciso, antes, atentar para suas potencialidades e possibilidades de múltiplas leituras, para que não sejam reduzidas ou desqualificadas em suas potencialidades. Uma imagem de arquivo oferece ao espectador de um documentário mais uma ferramenta de aprofundamento da compreensão, um ponto de contato entre a imagem e a realidade contextual, histórica, extrafílmica, especialmente no que diz respeito a acontecimentos passados.

Em documentários como *Divinas Divas*, a proposta não é a de que a imagem de arquivo possa substituir o testemunho ou o relato, mas sim que lhe sirva de complemento para aprofundar e enriquecer a compreensão dos efeitos dos fatos retratados e de suas inter-relações.

REFERÊNCIAS

ALVES-SILVA, Jamilson José. **O universo LGBTQIAP+ no documentário brasileiro do século XXI**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Paulista, São Paulo, 2023.

BOTELHO, Marina Alvarenga; SOUZA, Gustavo; FERNANDES, Carla Montuori. Genocídio, memória do trauma, afeto e política no documentário *A imagem que falta*, de Rithy Pahn. **Doc On-line**, n. 32, p. 134-155, 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DE LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In*: HOLANDA, Heloisa B. de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 206-242.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

LEANDRO, Anita. A voz inaudível dos arquivos. *In*: SOUZA Gustavo et. al. (orgs.). **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**, São Paulo: Socine, 2012, p. 25-37.

LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. **Logos** 45, v. 23, n. 2, p. 103-116, 2016.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psic. Clin**, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

Notas:

¹ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros, Queers, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais e Não-binários.

² Trata-se de uma versão em espanhol da música *I will survive* que, lançada por Gloria Gaynor em 1978, tornou-se mundialmente famosa, principalmente entre o público LGBTQIAP+.

SOBRE OS AUTORES:

Jamilson José Alves-Silva

Doutor em Comunicação pela Universidade Paulista (UNIP). É professor dos cursos de Jornalismo, Secretariado e Turismo na mesma instituição.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2060-0161>

E-mail: jamjas@uol.com.br

Gustavo Souza da Silva

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0134-9207>

E-mail: gustavo03@uol.com.br

Artigo recebido em: 19 dez. 2023. | Artigo aprovado em: 02 dez. 2024.