

A APARÊNCIA NA REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA LGBTI+

The appearance in the representation of LGBTI+ memory

Fonseca, Felipe; Graduando; Universidade do Estado de Santa Catarina,
felipefonseca.fs@gmail.com¹
Sant'Anna, Mara Rúbia; Doutora; Universidade do Estado de Santa Catarina,
sant.anna.udesc@gmail.com²

Resumo: A pesquisa tem por objetivo investigar a dimensão da aparência em um documentário, visto como modo de representação da memória das sociabilidades LGBTI+ brasileiras no século XX. Como métodos utiliza-se da reflexão teórica e analisa o filme “São Paulo em Hi-fi” (2016), em três níveis de sentido: objetivo, expressivo e documental. Conclui-se que a aparência é o fio condutor da narrativa dos sujeitos-moda.

Palavras-chave: Aparência; Memória; LGBT.

Abstract: The research aims to investigate the dimension of appearance in a documentary, seen as a way of representing the memory of the Brazilian LGBTI sociabilities in the 20th century. As methods, it uses theoretical reflection and analyzes the film “São Paulo in Hi-Fi” (2016), in three levels of meaning: objective, expressive and documentary. It is concluded that appearance is the guiding thread of the fashion-subjects' narrative.

Keywords: Appearance; memory; LGBT.

Introdução

A quem desejar estudar a História, encontrará um campo de constantes transformações. Tensionam-se memórias compartilhadas que reivindicam sua versão na historiografia. Algumas dependem quase que exclusivamente da tradição oral para sua manutenção, como é o caso das memórias acerca das sociabilidades LGBTI+ do século XX, objeto de estudo nesta pesquisa.

¹ Graduando no bacharelado em Moda, no Centro de Artes da UDESC. Bolsista de extensão no Laboratório Interdisciplinar de Formação de Educadores – LIFE.

² Orientadora. Docente no departamento de Moda e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Centro de Artes da UDESC. Coordena o Laboratório Moda, Artes, Ensino e Sociedade – LabMAES.



Objetiva-se investigar a dimensão da aparência em um documentário de longa-metragem, *São Paulo em Hi-fi* (2016). O filme conta histórias das noites gays do século XX, construído a partir da memória de vinte e quatro testemunhas que viveram à época.

Compreendendo a obra como um modo de *representação* do social (CHARTIER, 1990) e a memória como sendo sempre anacrônica, a análise das narrativas sobre o passado revela as visões de mundo e os desígnios do tempo presente. Portanto, a memória está sempre inserida em um campo de constantes transformações, de acordo com os projetos individuais e, sobretudo, coletivos.

A investigação através do cinema já era discutida por Pollak, em 1989, que ao argumentar acerca das tensões sobre a memória do holocausto, defendia que o filme-testemunho e documentário havia se tornado um poderoso instrumento para as sucessivas transformações da memória coletiva. Marc Ferro (2010) também aponta a potência conscientizadora do filme como um contraponto à história oficial, se tornando um agente da História.

Compreende-se que a representação emitida no documentário, apesar de construída em cima de testemunhos, está sob a responsabilidade do diretor, Lufe Steffen, que submete tais depoimentos a um processo de edição criando sua própria narrativa.

Para Roger Chartier (1990, p. 17), “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”. E Sant’Anna (2007) defende que a aparência é o meio pelo qual os sujeitos-moda se tornam sujeitos do poder.

Através de uma revisão bibliográfica, a pesquisa exploratória utiliza dos conceitos de representação de Roger Chartier (1990), da memória a partir de Halbwachs (2004), Pollak (1989) e Sarlo (2007) e do poder e aparência de Sant’Anna (2016). Em seguida, analisa-se o documentário em três níveis de sentido, objetivo, expressivo e documental, adotando-se contribuições apresentadas por Fonseca (2020), que toma o mesmo objeto de análise.

Memória e representação

Para Maurice Halbwachs (2004), a memória é um fenômeno coletivo e social, em que os quadros sociais da memória vão definir o que uma sociedade se recorda, se



esquece, comemora ou guarda luto. Michael Pollak, ao retomar os estudos de Halbwachs, ressalta que a memória, “ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais” (1989, p. 3). Acrescenta, ainda, a importância da observação dos silenciamentos e das chamadas memórias subterrâneas, produzidas pelos grupos sociais marginalizados. Trata-se de memórias provenientes das culturas e tradições das minorias que dependem da história oral para contestar a memória nacional, ou “memória oficial”.

Ao se apoiarem na história oral, através do testemunho, a narrativa está submetida a uma vivência, a uma experiência por vezes traumática ou afetiva, portanto, esses relatos devem ser submetidos a uma análise crítica sobre o seu conteúdo e, sobretudo, o contexto de produção. Essa hiper valorização do testemunho, característica no surgimento da história oral, é criticada por Beatriz Sarlo (2007) como uma guinada subjetiva. A autora também ressalta que a primazia de detalhes confere um modo realista-romântico à narrativa, que busca fortalecer a credibilidade do narrador e a veracidade da informação.

Deste modo, não se compreende a narrativa fílmica como documento que ateste uma verdade sobre o tempo passado, mas como um modo de representação do mundo social (CHARTIER, 1990), onde os sujeitos “descrevem a sociedade como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (Ibidem, p. 19).

Poder, aparência e o novo

De acordo com Chartier (1990), as representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Assim, as testemunhas do documentário, como um grupo social, possuem um projeto coletivo (ORTNER, 2007). Mas ao mesmo tempo, entende-se que esses testemunhos estão submetidos a um processo de edição, e que, ao fazê-lo, o diretor assume para si a responsabilidade sobre essa nova narrativa construída. Isto é, há um projeto individual (Ibidem) por parte do diretor da obra, que não viveu no espaço/tempo narrado, mas que, dotado das suas concepções e visões de mundo, enredado em relações de poder, também agencia e disputa a reconstrução dessa memória através da representação.

Mara Rúbia Sant’Anna (2016), ao refletir sobre a sociedade de moda e os sujeitos modernos, apresenta a relação indissociável entre poder e aparência. Para ela, os sujeitos-



moda se constituem em sujeitos do poder através da manipulação da aparência, cujo cerne está diretamente relacionado a um prazer estético e, fundamentalmente, à apropriação do *novo* e a constância da inovação.

O vestir, como dimensão de comunicação da sociedade moderna, que constrói sobre corpos, diariamente, uma aparência própria, é campo privilegiado da experiência estética, firmada no prazer de ver e de ser visto. Como nenhum outro objeto, o traje está totalmente maleável à apropriação por seu fruidor e permite a *poiesis*³ diária de retirar do corpo a sua natureza orgânica e travestilo de sentidos múltiplos (SANT'ANNA, 2016, p. 49).

Com isso, compreende-se que as estratégias de poder se firmam na composição da aparência, cuja investigação se debruça sobre as relações estabelecidas entre os sujeitos-moda, que buscam o prazer estético e a distinção pelo *novo*, principalmente através do traje devido à sua capacidade de geração sentidos.

São Paulo em Hi-fi

A análise do filme é feita a partir da desmontagem da obra⁴: um extenso trabalho de escrita sobre cada quadro, observando-se os aspectos objetivos como cores, formas, textos, cenário, luz, som, enquadramento, quem aparece, o que foi dito, transição de cenas, cenas de apresentação e de interesse. Depois são investigadas as expressividades, principalmente através de relações – entre os planos, entre elementos objetivos, textuais, sonoros e imagéticos. Por fim, considera-se a obra como documento de uma ação prática, analisando seu contexto.

A cena de apresentação é colocada no início da obra e, de acordo com Araújo (1995, p. 27), serve para localizar o espectador no interior da história. Lufe Steffen inicia o filme com o depoimento de Kaká di Polly, *Drag Queen*, que confere bastante detalhamento ao contar sobre a primeira vez que se vestiu de mulher. Ressalta-se, logo na fala inicial, a minúcia na descrição do vestir e o interesse pelo *novo*, ao se vestir de mulher mesmo com poucos recursos.

Após a exibição da vinheta de abertura e de uma cena de interesse, Miss Biá, a primeira transformista brasileira, também narra a primeira vez que se vestiu de mulher:

³ A autora refere-se às categorias fundamentais da fruição estética, proposta por JAUSS (1979) na teoria da recepção: *poiesis*, *aisthesis* e *kátharsis*.

⁴ A metodologia é baseada na proposta de Mannheim (1921/1922 *apud* WELLER et. al, 2002) que estabelece uma ferramenta metodológica para análise das *visões de mundo* através de objetos *ateóricos*.



Em São Paulo **não existia show de transformista ainda**, mas tinha uma pessoa aqui na Duque de Caxias que fazia performances realmente sensacionais [...] **Quando eu vi aquele deslumbramento eu falei “eu também quero, né”**. [...] **Aí todo sábado eu queria fazer alguma coisa**. [...] Comecei a receber convites para trabalhar em tudo quanto era canto, cheguei a fazer cinco casas por noite. **Novidade todo mundo quer ver, né? O pessoal da sociedade ia, o pessoal hétero**. Não era casa gay. Não existia ainda casa gay. Isso em [19]60, até um pouco antes. (Miss Biá, Grifos nossos)

Assim como na história de Kaká di Polly, observa-se na narrativa de Biá o interesse pelo *novo*, não só da parte da narradora, como também por parte da sociedade que a assistia, incluindo membros da elite. E ressalta-se a preferência do diretor em colocar essas histórias no início do roteiro.

As cenas de interesse são inseridas de tempos em tempos para suscitar a atenção do espectador, “levam tanto a renovar sua crença naquilo a que assiste como a redobrar seu interesse” (ARAÚJO, 1995, p. 27). O diretor utiliza de gravações de shows inspirados nos cabarés parisienses, que aconteciam nas boates-restaurantes de São Paulo (L’Absinthe, Corintho, Medieval e Nostro Mundo). Os espetáculos apresentavam cerca de 14 bailarinos e bailarinas, transformistas com trajes sofisticados e feitos sob medida, de acordo com depoimento de Elisa Mascaro, empresária.

Celso Cury, James Green, Darby Daniel e Samuel de Oliveira, através da montagem paralela⁵, apresentam o centro da cidade como um espaço privilegiado para as sociabilidades homossexuais. Em um período que não existiam festas para gays, Celso e Samuel falam sobre a cultura do *footing*⁶, ou *flaneur*, e Green ressalta a importância do ver e ser visto para a época.

Após a introdução da inauguração da primeira boate gay, o Medieval, as falas de Samuel de Oliveira, Kaká di Polly e Elisa Mascaro evidenciam a exclusividade e sofisticação do local: garçons de luva e castiçal na mesa. Na faixa-imagem, fotografias ilustram os frequentadores bem trajados.

Mesmo com a abertura desses espaços, alguns depoentes declaram que preferiam o espaço externo ao local, pois era na rua que tudo acontecia. Dentre as práticas da rua, algumas histórias contadas através da montagem paralela, narram uma competição entre

⁵ Quando duas ações se desenvolvem ao mesmo tempo, revezando-se na tela, contribuindo para a manipulação do tempo e discurso narrativo. (LEONE, 2005)

⁶ Segundo James Green (2019), o *footing* já era praticado no Brasil durante a Belle Époque.

os frequentadores sobre sua chegada triunfal. Histórias de performances dignas de espetáculo, que envolvem chegar vestida de branca de neve, carregada por sete anões dentro de um caixão de vidro; subornar um caminhoneiro; contratar um enorme elefante de circo, dentre outras. Há, nessas histórias, a busca incessante pela superação do *novo* e pelo espetáculo.

Após a metade do filme, a aparência ganha um aspecto secundário e toma o protagonismo da narrativa o território no qual essa se apresentava. Contudo, as fotografias e cenas de interesse continuam por sancionar a importância do traje e da aparência nos locais.

Depoimentos de James Green, Kaká di Polly, Franco Reinaudo e Miss Biá revelam o medo de sofrer violência. Não era possível andar de mãos dadas, beijar em público, nem andar na rua com peruca na cabeça. Era necessário carregá-la na mão até chegar ao local. Nota-se uma dualidade entre a liberdade experimentada em certas territorialidades, à noite, e no cotidiano durante o dia.

Ao abordar a epidemia do HIV/AIDS, Mario Mendes diz que foi um verdadeiro retrocesso. Ser gay deixou de ser divertido, subversivo, moda, charme e passou a ser perigoso.

No final do filme, após narrar o fechamento da boate Corintho na década de 1990, Kaká di Polly afirma que em São Paulo não existe mais glamour. E que para encontrá-lo, é necessário buscar onde tem: Mykonos, Nova Iorque, Las Vegas, Miami. “Tem que procurar glamour, onde tem glamour”. A fala de Kaká denota a preocupação de um indivíduo que ainda busca seus prazeres no consumo do luxo e do espetáculo. O filme termina saudosamente com a exibição de fotografias antigas, das boates onde aconteciam os shows de cabaré.

São Paulo em Hi-fi é uma obra independente, financiada por recursos públicos e do terceiro setor. [...] constrói sua narrativa de maneira romântica, por vezes cômica, ressaltando um aspecto glamouroso, de elegância e exuberância. Mostra sua importância pois ao registrar tais memórias, documenta e publiciza o papel de grandes figuras para a comunidade [...] e se mostra como uma potente ferramenta para manutenção dessa tradição que deixa de ser exclusivamente oral (FONSECA, 2020, p. 17)

O documentário teve trechos expostos no Memorial da Resistência, em São Paulo, na exposição “Orgulho e resistências: LGBT na ditadura”, de curadoria do Prof. Dr.



Renan Quinalha, um dos expoentes da história LGBT na ditadura militar. Assim, o diretor do filme assume a condição de autor e autoridade sobre o assunto.

Tais redes denotam relações de poder imbricadas não somente nos atos representados na narrativa, mas também aquela exercida pelo diretor da obra, inserido em um circuito erudito e aliado a sistemas peritos: teóricos, instituições museais, organizações. Contudo, “ao focar no glamour e na exuberância da cena, não apresenta uma perspectiva crítica sobre questões sociais como o nascimento das organizações civis, a diferença de classes e questões raciais” (FONSECA, 2020, p. 17).

Considerações Finais

As narrativas sobre o passado estão sempre embebidas em visões de mundo do presente. A representação do social e as disputas acerca da memória também revelam os desígnios contemporâneos. E a relação indissociável entre poder e aparência, nos auxiliam a compreender as relações sociais.

A representação social engendrada pelo diretor, Lufe Steffen, ressalta a importância expressiva da aparência – a espetacularização da vida e a busca incessante pelo glamour e pelo *novo* – em um grupo social que, apesar de marginalizado, também contém relações de poder. O grupo entrevistado, composto pelas bailarinas, transformistas, empresárias, jornalistas e escritores que narram suas memórias neste filme, formam uma elite que, à época, eram dotados de um poder simbólico, conquistado através da aparência.

A análise sobre a produção de memórias dos grupos marginalizados ressalta a importância do pensamento crítico acerca dos discursos produzidos sobre tais grupos, visando agenciar memórias e a própria historiografia.

No início dessa pesquisa, objetivou-se investigar a dimensão da aparência na representação das memórias através do documentário. Por fim, conclui-se que a aparência é, na verdade, o fio condutor da narrativa, que representa as memórias de um conjunto de sujeitos-moda.



Referências

- ARAUJO, Inácio. **Cinema**: o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1995.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. 244p.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 244p.
- FONSECA, Felipe. **A memória LGBT na produção audiovisual brasileira**. 2020. 20 f. TCC (Graduação) - Curso de Moda, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.
- GREEN, James N. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora Unesp, 2019. 551 p.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004. 197 p.
- LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 271 p.
- ORTNER, Sherry B. Poder e Projetos: Reflexões sobre a agência. In: GROSSI, Miriam Pillar; ECKERT, Cornelia; FRY, Peter Henry (Org.). **Conferências e Diálogos**: Saberes e práticas antropológicas. Blumenau: Nova Letra, 2007. Cap. 1. p. 45-80. Disponível em: <<http://www.abant.org.br/conteudo/livros/ConferenciaseDialogos.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2017.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jan. 1989.
- SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de Moda**: sociedade, imagem e consumo. 2 ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016. 106 p.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 129 p.
- WELLER, Wivian et al. Karl Mannhein e o método documentário de interpretação: Uma forma de análise das visões de mundo. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 17, n. 2, p.375-396, dez. 2002. Semestral. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922002000200008&lang=en. Acesso em: 30 maio 2019.
- 