



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

UM TAG PARA EXISTIR

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO

ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

Marie Jiménez

Lisboa, 30 de setembro de 2024.

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

UM TAG PARA EXISTIR

Marie Jiménez

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico - especialização em Narrativas Cinematográficas, realizado sob a orientação científica de Marta Mendes e Fátima Ribeiro.

Lisboa, 30 de setembro de 2024.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que lutam pela inclusão, especialmente mulheres, pessoas transgênero, não-binárias e de gênero fluido.

A toda a comunidade de *grafiteiros* na República Dominicana e à diáspora; especialmente ao meu colega Carlos Jesus Martinez Dominguez/ FEEGZ/ FIGARO/ FIRO173 por confiar no meu trabalho e me abrir as portas para o mundo do grafiti.

À Michelle Rubí Martinez por me apresentar a linguagem neutra em espanhol.

Aos primeiros Laboratórios de Desenvolvimento que acreditaram na ideia deste projeto, ICARO FILM FESTIVAL- 2019, isLab 2020, BoliviaLab 2020, Desenvolvimento de ideia DGCINE.

Às professoras: Graça Castanheira, por me encorajar a usar o meu corpo e a minha experiência neste projeto e por me lembrar da importância de criar filmes numa linguagem cinematográfica compreensível pela audiência em geral. Fátima Chinita, por me introduzir às narrativas fragmentadas com tanta paixão e clareza. Mónica Baptista, por me fazer todas as perguntas necessárias que me ajudaram a esclarecer a voz do narrador.

E às minhas orientadoras: Marta Mendes, pelo apoio na organização das minhas ideias, pelas referências partilhadas, pela colaboração na revisão e tradução do texto para português, com a utilização da linguagem de gênero neutro portuguesa. Fátima Ribeiro, especialmente pelo apoio na concretização da minha voz no guião cinematográfico, na construção dos diálogos e no desenvolvimento das descrições de cenas no guião.

A Laura Falésia pela revisão da língua portuguesa de gênero neutro.

Às pessoas que partilharam comigo as suas experiências, que se deixaram gravar e que agora fazem parte deste projeto como personagens.

NOTA PRÉVIA

A pesquisa para este projeto desenvolveu-se em torno de comunidades imigrantes com uma herança cultural diversa. A linguagem usada pelas pessoas entrevistadas é um calão representativo dos seus contextos sociais e alterna entre o inglês, o espanhol e o português do Brasil. Na escrita do Guião tentou-se, tanto quanto possível, aproximar a língua falada de um calão português, no sentido de se manter o tom original das entrevistas. Noutros casos, optou-se por manter certas palavras na língua original, por falta de melhor tradução na língua portuguesa ou porque o próprio calão recorre inúmeras vezes a uma mistura de línguas.

Por sua vez, para além deste cruzamento de línguas - calão brasileiro, português, inglês nova iorquino e dominicano - utiliza-se, neste trabalho, o sistema de linguagem neutra *Elu*¹, que se apresenta como uma proposta de como fazer referência linguística a pessoas não-binárias na língua portuguesa. Para além dos pronomes femininos (ela/dela) e masculinos (ele/dele) usam-se, neste trabalho, os pronomes para falar de pessoas não-binárias (elu/delu). Para além dos artigos ou da terminação de palavras (substantivos ou adjectivos) em “o” e em “a”, consoante a classificação do género masculino ou feminino, passarão, no caso das palavras se referirem a uma pessoa não-binária, a terminar em ‘ê’ (neutro). Também o plural dos substantivos será alterado, substituindo-se a base no masculino, pela linguagem neutra (“elu”).

Importa referir que a dimensão da inclusão e da auto referenciação identitária é crucial na presente investigação, pelo que a sua forma discursiva e linguística é assumida como um ponto manifestamente determinante. Porque a linguagem de género neutro ainda não é institucionalmente reconhecida nem está abrangida pelos dicionários - muito embora existam já vários textos escritos² e publicados que recorrem a esta forma de linguagem - optámos, também no sentido de facilitar a leitura do presente texto, por colocar as palavras escritas em linguagem neutra em itálico.

Assinalo ainda que são da minha responsabilidade todas as traduções para o português, de textos originais em inglês e em espanhol.

¹ Atualmente existem várias propostas para uma linguagem neutra portuguesa, os estudos e propostas feitos inicialmente por pessoas académicas brasileiras, veja-se o *Guia para a linguagem Neutra* de Ophelia Cassiano. Quanto a esforços em Portugal pode ver-se o *Guia prático para um português inclusivo* publicado pelo QueerIST (secção Autónoma da Associação dos Estudantes do IST) do Instituto Superior Técnico de Lisboa, e *Linguagem Inclusiva* um manual da HeforShe Lisboa.

² O primeiro livro publicado em Portugal em linguagem neutra foi a tradução do livro *Género Queer* da autora estadunidense Maia Kobabe no 2023. O que abriu as portas para *No meu Bairro* de Lúcia Vicente, o primeiro livro escrito originariamente em linguagem neutra portuguesa.

RESUMO

Este trabalho de projeto corresponde às etapas de investigação e escrita de um guião para o documentário autobiográfico de 60 minutos intitulado *popA*, um filme que aborda a questão de se ser *reconhecide* para existir. Esta questão é explorada no contexto do graffiti, especificamente do *tag* (assinatura feita sem permissão no espaço público) uma arte que forma uma realidade própria *dê* artista e serve de subversão para dizer “eu existo como pessoa transgénero, não-binária e de género fluido”. Esta investigação foca-se na relação entre a prática do graffiti e a construção da identidade, bem como numa metodologia de desenvolvimento do guião, assente na teoria da *Deriva* de Guy Debord, na técnica artística da colagem e numa abordagem narrativa autobiográfica, na primeira pessoa. Tanto o relatório, como o projeto de guião são escritos utilizando o sistema de linguagem neutra.

PALAVRAS-CHAVE

Filme-ensaio; Performance; Colagem; Linguagem Neutra; Identidade Não-binária; Documentário-Autobiográfico.

ABSTRACT

The present study corresponds to the research and writing stages of a script for a 60 minutes autobiographical documentary entitled popA; a film that addresses the issue of being recognized in order to exist. This question is explored in the context of graffiti, specifically tagging (a signature made without permission in public space), an art that develops the artist's own identity and serves as a subversive way to say “I exist as a trans, non-binary and gender fluid person”. This investigation addresses the relationship between graffiti and the creation of identity, as well as the relationship between the script’s methodology based on Guy Debord's Drift theory, its structure characterized by the ideas of collage and the autobiographical narrative approach, in the first person. Both the report and the screenplay are written using gender neutral language.

KEYWORDS

Essay film; Performance; Collage; Neutral Language; Non-Binary identity; Autobiographical documentary.

*Proponho a seguinte definição de nação:
uma comunidade política imaginada.*

Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*

*Não há afirmação que não seja auto-afirmação,
nem identidade que não seja construída.*

Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*

FRANKIE

Porque é que é ilegal mudar de nome?

BERNIE

Porque as coisas se acumulam à volta do nome.

Fred Zinnemann, *The member of the Wedding*

O pintor não pensa; ele sabe..

Harold Rosenberg, *The American Action Painter*:

O plágio é necessário. O avanço implica-o.

Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*

*Não há língua mãe, mas
uma tomada de poder por
uma língua dominante.*

Deleuze e Guattari, *Mil Planaltos, Capitalismo e Esquizofrenia*.

*A linguagem, a despeito do que defendem as Academias de Letra,
pertence a nós que a utilizamos, que a vivemos,
que nos autodefinimos por meio dela.*

Brigitte Vasallo, *Desafio Poliamoroso: por uma nova política dos afetos*.

LISTA DE ABREVIATURAS

AFAB: Assigned Female at Birth / Designado como do sexo feminino ao nascimento.

AMAB: Assigned Male at Birth / Designado como do sexo masculino ao nascimento.

GED: General Education Development / Desenvolvimento geral da educação.

OPT: Optional Practical Training / Formação prática opcional.

OG: Original Gangster / Gangster original.

TRANS: Transexual.

TRANS MASC: Transexual masculino.

ENBY: Non Binary / *Não-binarie*.

NQC: New Queer Cinema / Novo Cinema Queer.

SSN: Social Security Number / Número da segurança social.

CIS: Cisgénero.

LISTA DE PREFIXOS

CIS: Do mesmo lado.

TRANS: Do outro lado.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	iii
NOTA PRÉVIA	iv
RESUMO	v
ABSTRACT	vi
LISTA DE ABREVIATURAS	viii
LISTA DE PREFIXOS	ix
INTRODUÇÃO	1
NOTA DE INTENÇÕES	4
1.1 IDENTIDADE FLUIDA.	6
1.2 A ESCOLHA DE UM NOME.	8
1.3 TERRITÓRIO.	10
1.4 REPRODUÇÃO E AUTENTICIDADE.	12
1.5 VOZ.	14
1.6 IMAGEM.	15
1.7 DERIVA.	17
1.8 O TAG COMO AÇÃO.	18
CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS E FORMAIS - Entre o caos e o ritmo.	21
2.1 ENSAIO - A procura de uma estética autoral.	21
2.2 COLAGEM.	23
METODOLOGIA	25
3.1. ENTRE O REAL E O ARGUMENTO.	26
NARRATIVA	30
4.1. LOGLINE.	30
4.2. STORYLINE.	30
4.3. SINOPSE.	30
PERSONAGENS	34
5.1. IDENTIDADES NÃO CONFORMADAS EM FILMES.	34
5.2. MARIE.	38
5.3. +popA.	38
5.4. CARLOS - Carlos Jesus Martinez Domingues / FEEGZ / FIGARO / FIRO173.	39
5.5. MUFFINMAN.	41
5.6. BOYCETA.	43
5.7. EPHÍMERO.	44
ESPAÇOS	45
6.1. WASHINGTON HEIGHTS - NOVA IORQUE.	45
6.2. DISTRITO NACIONAL, REPÚBLICA DOMINICANA.	46
6.3. GRAVAÇÕES DE ECRÃ.	46
6.4. ARQUIVO.	47

CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
7.1. PROPOSTA ESTÉTICA E FORMAL.	48
GUIÃO	51
ANEXO IMAGENS DO GUIÃO	52
ANEXOS RELATIVOS A INVESTIGAÇÃO DE CAMPO	54
ENCONTROS (ENTREVISTAS E CONVERSAS).	54
ENSAIOS.	55
ANEXO IMAGENS	56
GLOSSÁRIO	69
BIBLIOGRAFIA	74
FILMOGRAFIA	79

INTRODUÇÃO

No início do verão de 2013 terminei a licenciatura em Belas Artes, na Parsons School of Design | The New School em Nova Iorque. Depois de receber o meu SNN, o equivalente ao Número de Segurança Social, através do OPT, que corresponde a uma espécie de estágio remunerado, comecei a candidatar-me a todo o tipo de emprego, mas sem qualquer sucesso. A questão de como me iria sustentar e estabelecer a minha arte naquela cidade começou a preocupar-me. Sem tempo para produzir novos trabalhos, decidi restaurar as minhas pinturas antigas. Então, certa tarde, fui à loja de arte mais próxima no Harlem para comprar um pouco de tinta a óleo. O sol entrava na loja com aquela luz dourada que define o fim do dia. Procurei a tinta, mas não a encontrei. As lojas com muitas opções deixam-me *ansiose*. Foi neste momento que Carlos, um homem cis de meia-idade vestido com o uniforme da loja (jeans azuis e t-shirt), se dirigiu a mim de modo descontraído, com sotaque de Washington Heights³. Reconheceu-me de uma exposição onde ambos tínhamos ido, num Centro Cultural Dominicano. O Carlos apresentou-se como artista de grafiti e eu apresentei-me como videoartista. Assumindo que eu sabia pintar, Carlos estava no topo de uma escada a colocar alguns materiais nas prateleiras, quando me ofereceu um emprego para o ajudar num *gig*⁴ em que estava envolvido, num programa artístico da câmara municipal. Aceitei o convite. A partir de então começámos a trabalhar em conjunto na pintura de murais e a colaborar no ensino de arte, em associações e em escolas. Ainda no mesmo dia, nessa loja de arte, o Carlos compartilhou comigo a sua ideia de montar uma mostra de arte sobre o grafiti dominicano, num esforço de chamar a atenção *des dominicanes*, no contexto da história do grafiti que, para ele, era o maior movimento de arte da história. Começámos então a trabalhar neste projecto que decidimos nomear de *Ephimero: A Dominican Graffiti perspective*. Durante estes anos reví-me em Carlos. Identifiquei-me com a sua luta pelo reconhecimento da sua identidade fluida, ao tentar ser identificado como estadunidense, porto-riquenho e/ou dominicano, consoante a situação em que se encontrava. Para mim, a questão do reconhecimento era algo que eu ainda não era capaz de colocar em palavras.

³ Washington Heights é um bairro dominicano em Manhattan, o significado cultural deste lugar irá ser desenvolvido no capítulo de espaços.

⁴ O substantivo *gig*, em inglês usa-se habitualmente, para designar um trabalho independente, sem contrato, muitas vezes associado a uma performance musical, teatral, etc., de um artista. Mas também pode ser usado, de modo mais informal, como encomenda ou projeto artístico, como é o caso.

Entrevistámos mais de quarenta artistas, em menos de um ano, tanto na República Dominicana como em Nova Iorque. Na altura eu sabia pouco sobre graffiti, porque não fazia parte dos meus interesses. Interessava-me a videoarte e queria tornar-me cineasta. Por outro lado, não me identificava - ainda hoje isto acontece - com a cultura dominicana, o que não deixa de ser curioso, visto estarmos a tentar desenvolver um projeto sobre graffiti dominicano. Na época, considerava secretamente que o graffiti era uma forma de arte menor, fato este que acabava quase sempre por transparecer quando questionava o Carlos sobre a necessidade de fazer uma mostra sobre graffiti dominicano. No processo de documentar as conversas a que mais tarde chamámos *Encuentros*⁵, comecei a reconhecer o Carlos como artista e comecei a apaixonar-me pelo graffiti.

Para concorrer com este projeto em festivais de cinema e *workshops* de desenvolvimento de guião, identifiquei-me nas categorias que me convinham: por vezes concorria como mulher, outras vezes como caribenhe, *queer*, *gay*, lésbica ou TRANS, tal como Carlos, que concorria nas várias categorias ligadas à sua identidade cultural, ora como porto-riquenho, ora como dominicano ou estadunidense. Se esta forma de agir pode ser vista como antiética para os sistemas estabelecidos, para nós tornou-se o único meio de navegar através de instituições e de estruturas que tendem sistematicamente a afastar e a apagar pessoas fora da heteronormatividade. Foi nestes contextos e em situações de partilha com outras pessoas, que pela primeira vez se dirigiram a mim usando o pronome *elle*⁶, ou seja, utilizando a linguagem inclusiva neutra. Naquele momento senti, pela primeira vez, que as pessoas me estavam a reconhecer. É por esta razão que este projeto não é, nem poderia ser, apenas baseado num conjunto de teorias, na investigação de campo com entrevistas e na documentação do graffiti na cidade, mas é, simultaneamente, um processo de auto-referenciação onde exponho a minha própria experiência identitária.

Judith Butler disse-nos que «não é possível haver uma revolução política sem que haja uma mudança radical na nossa própria noção de possível e de real»⁷ (Butler, 2006: xxiii). A sua ideia de que para mudar um sistema não é possível fazê-lo com as mesmas ferramentas do sistema, é preciso criar novas (Butler, 2006), resume de modo bastante simples a razão pela qual apresento um trabalho académico, para uma

⁵ Optámos por usar esta palavra, que em português se traduz por *Encontros*, em vez de *Entrevistas*, pois as reuniões com os artistas assumiram um carácter de conversas informais.

⁶ “Elle”, pronome inclusivo de género neutro, em espanhol, equivale ao “Elu” em português.

⁷ Traduzido do original em inglês: «no political revolution is possible without a radical shift in one’s notion of the possible and the real.» Judith Butler. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

instituição de ensino superior, usando uma linguagem de género neutro: porque é preciso mudar a linguagem que não reconhece identidades como a minha.

NOTA DE INTENÇÕES.

+ popA

Há várias décadas que o grafiti contém um valor social⁸. O seu valor não está no objeto material, mas na ideia e nas especulações que geram esta forma de expressão. Por um lado, a sua característica principal é a sua condição anti-sistema que, contraditoriamente, reflete os sistemas contemporâneos capitalistas. Por outro lado, ele é simultaneamente efémero e algo duradouro. É duradouro, pois produz-se para ser repetido em massa e essa forma de se implementar cria sistemas estabelecidos e reconhecidos.

O grafiti que me interessa neste projeto é o *tag*, produzido de forma ilegal no espaço público, consistindo no ato de adicionar material a uma superfície (como, por exemplo, um risco de tinta) ou ao retirar material de uma superfície (raspando uma parede com uma faca, outro exemplo).

Neste filme olho para o *tag* muito para lá da percepção generalizada de se tratar de uma ação adolescente sem valor artístico ou reflexivo sobre a identidade. Procuo reconhecer a sua forma bidimensional enquanto documento de uma ação onde alguém se apropria conscientemente de certos elementos da sua identidade e os representa de forma autoral, interagindo com os materiais numa superfície para dizer “eu existo como quero existir.”

Acredito que a ação de *tagar* gera um espaço de representação justo e positivo de identidades transgénero e não binárias. Nele, são elas próprias a definir-se, tal como, neste filme, sou eu *próprie* a falar da minha realidade, em vez do mundo que me cala.

É importante destacar que a minha prática artística se desenvolve num processo de experimentação com a minha própria imagem, no qual procuro o reconhecimento da minha identidade. Por outro lado, como artista e pessoa não binária, o meu corpo é o meu primeiro instrumento de trabalho, pelo que o facto do ponto de partida deste filme ser o elemento autobiográfico é um processo natural. O elemento autobiográfico é apresentado a partir da intimidade, no

⁸ Ver Anexos, *Figura 1 e 2*. Vejamos, por exemplo, o trabalho de Jean Michel Basquiat que começou com o tag SAMO e logo a seguir passou a escrever frases nas ruas de Nova Iorque, antes de pintar quadros para galerias.

sentido em que as imagens são captadas por mim, no meu cotidiano, com dispositivos diversos, e os textos resultam de questões e reflexões de teor pessoal, onde exponho a minha própria metodologia de criação.

Ao fotografar o meu corpo e outros corpos ao longo do processo de criação dos *tags*, se por um lado estou a enfatizar a importância do processo de criação, algo habitualmente não valorizado pelo público em geral, interessa-me também estudar a representação das identidades transgênero e não binária no cinema, focando-me em alguns filmes, uma investigação que se liga à necessidade de reflectir sobre a questão: Porque é que se considera normal que as identidades dissidentes sejam representadas no cinema por outros⁹?

Cresci sem conhecer pessoas abertamente *queer* e sem acesso a imagens positivas da realidade TRANS, não binária e *queer*. Talvez por ter crescido numa geração onde se experimenta o mundo através das imagens, ou seja, onde a nossa realidade é validada quando existe no *ecrã*, é importante para mim ver personagens não binárias e *trans* em filmes, com experiências com as quais me possa identificar de forma positiva. Essa validação da minha experiência no *ecrã* permite-me existir como quero e tenho direito, na sociedade.

⁹ Neste caso específico utilizo o masculino, para enfatizar que a História que habitualmente é contada é a da experiência de homens CIS e brancos.

1.1 IDENTIDADE FLUIDA.

Num sentido amplo, a identidade é o conjunto de características e comportamentos que formam um indivíduo, tornando-o reconhecível por *outres*. A identidade não é algo objetivo, mas subjetivo, uma construção que envolve múltiplos factores: um contexto familiar, cultural, social, económico, a nossa sexualidade, a nossa própria linguagem, as nossas aptidões e aquilo que desenvolvemos como competências profissionais, entre outros. A identidade é também aquilo que queremos ser e a sua característica principal é a fluidez. Porém, as instituições à nossa volta constroem noções rígidas sobre nós, impondo-nos formas e contextos específicos.

Em *Modernidade Líquida*, Bauman usa a qualidade dos fluidos como metáfora para falar daquilo que define os aspetos importantes da nossa identidade moderna:

Os fluidos, por assim dizer, nem fixam o espaço nem vinculam o tempo [...], os fluidos não mantêm nenhuma forma por muito tempo e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, é o fluxo do tempo que conta, mais do que o espaço que ocupam; afinal, esse espaço é preenchido apenas «por um momento».¹⁰ (Bauman, 2000: 2)

Segundo Bauman, o que antes definia a nossa realidade era a estabilidade, as estruturas fixas, que agora cada vez mais existem a curto prazo. Na modernidade líquida, as relações e estruturas sociais caracterizam-se pela flexibilidade e capacidade de fragmentação. A natureza da modernidade é, portanto, fluida; encontramos exemplos dessa fluidez nos fenómenos da globalização, do consumo, da individualidade, da tecnologia, sendo que todos estes aspectos da modernidade influenciam a sociedade, a política, a cultura, bem como a nossa identidade. A prática do *tag*, apresentada neste trabalho e realizada de forma maciça por todo o mundo, é um exemplo de modernidade líquida, no sentido em que pressupõe uma ideia de fluidez em relação a todos os aspectos da identidade.

¹⁰ Traduzido do original em inglês: «Fluids, so to speak, neither fix space nor bind time. While solids have clear spatial dimensions but neutralize the impact, and thus downgrade the significance, of time (effectively resist its flow or render it irrelevant), fluids do not keep to any shape for long and are constantly ready (and prone) to change it; and so for them it is the flow of time that counts, more than the space they happen to occupy: that space, after all, they fill but 'for a moment'» (Bauman, 2000: 2)

Uma identidade de género fluido ou não-binário refere-se a uma expressão de género que não se encaixa exclusivamente nas categorias tradicionais de masculino ou feminino. Tanto há pessoas não-binárias que podem identificar-se com um género que está para além ou fora dessa dicotomia convencional, como pessoas de género fluido que se identificam alternadamente como masculino, feminino e, por vezes, *não-binária*.

Muitas culturas têm reconhecido historicamente apenas dois géneros, mas há outras que historicamente reconhecem concepções mais fluidas em relação ao género. Por exemplo, na Índia reconhecem *ês Hijra*, *ês Natives Americanes*, *ês Two Spirits*, em Samoa, *ês fa'afafine*, na Tailândia, *ês Kathoey*, no México, na cultura Zapoteca, as¹¹ *Muxes*, na República Dominicana, *ês Güevedoces* (Independent Lense, 2015), entre outras compreensões históricas e contemporâneas de identidade de género, que reconhecem uma gama mais ampla de experiências.

É comum ouvir a palavra *queer* como termo guarda-chuva para falar das pessoas dentro do amplo espectro que existe de géneros e da interseccionalidade de identidades. Dentro desse espectro existem as identidades não-binárias, que procuram afastar-se de rótulos, procurando manter a diversidade que define esta categoria e abrir as possibilidades de representatividade.

Definir é desafiante, pois uma definição muda consoante cada pessoa e, como disse Harold Rosenberg, «a tentativa de definir é como um jogo, em que não é possível atingir o objetivo a partir do ponto de partida, mas apenas aproximarmo-nos dele, recomeçando sempre a partir de onde a última jogada terminou.»¹² (Rosenberg, 1952: 22)

Falar de fluidez em relação à identidade não-binária também pode ser oportuno para não generalizar, visto que o termo *queer* também abrange identidades cisgénero com uma orientação sexual fora da heteronormatividade. A compreensão de uma pessoa de género fluido envolve a compreensão da sua identidade como mutável, consoante o contexto e o estado de ânimo. O *tag* é o

¹¹ É usado o feminino porque são mulheres TRANS, que usam pronomes femininos.

¹² Traduzido do original em inglês: «The attempt to define is like a game in which you cannot possibly reach the goal from the starting point but can only close in on it by picking up each time from where the last play landed.» (Rosenberg, 1952: 22)

reflexo de uma identidade, logo também está sujeito a mudanças, sendo um produto da necessidade constante da criação de identidades próprias e auto representações.

O *tag* é em si mesmo fluido, no sentido em que ao habitar as paredes das ruas, está sempre sujeito a alterações, seja por causa do clima, seja pelas interações na sua estrutura e visibilidade, devido à inevitável intervenção de *autres* artistas que escrevem por cima ou à volta dele. O *tag* tem, portanto, a qualidade efêmera. Percebo a efemeridade, não como uma maneira de apagar, mas como uma oportunidade de mudança. Um *tag* muda constantemente a sua aparência, adapta-se ao contexto. Por exemplo, se originariamente o *tag* se escreve de forma horizontal, mas só há disponível um espaço vertical, *ê* artista modifica a estrutura do *tag* para desenhar no espaço disponível.

1.2 A ESCOLHA DE UM NOME.

O significado dos nomes próprios tem sido muito estudado nos campos da sociologia, da antropologia e da filosofia. Françoise Zonabend, em *Le Nom de Personne* e Claude Lévi-Strauss em *La Pensée Sauvage*, numa perspectiva antropológica, enfatizam a importância do nome na construção da identidade e nas relações sociais. São pensamentos relevantes para este projeto porque o *tag* é um nome (palavra escrita e oral) antes de ser imagem, ação e marca territorial.

Na nossa cultura todas as pessoas recebem um nome ao nascer. Não escolhemos esse primeiro nome, «com uma coloração psíquica singular» (Zonabend, 1980) para o doador, que evoca, «reminiscências culturais ou pessoais que, muitas vezes, já não têm nada a ver com os significados originais.»¹³, (Zonabend, 1980: 14). Este nome é imposto ao donatário. Mas o significado dos nomes muda com cada pessoa e cada nome tem um «significado vivido que emerge do uso popular.»¹⁴ (ibid.).

¹³ Traduzido do original em francês: «Chaque prénom, en effet, possède une coloration psychique singulière. Il évoque pour le donateur des réminiscences culturelles ou personnelles qui, souvent, n'ont plus rien à voir avec les significations originelles.» (Zonabend, 1980: 14)

¹⁴ Traduzido do original em francês: «et le sens vécu qui ressort de l'usage populaire.» (Zonabend, 1980: 14)

Na contemporaneidade é difícil que uma pessoa possa mudar o seu nome e usar o nome escolhido por si em todos os contextos, visto que a escolha e aceitação de um nome é mais do que um processo social, é também um processo legal. Nem todos os estados/países aceitam que se use qualquer palavra como nome ou que as pessoas usem um nome de um gênero diferente daquele que consta no registro de nascimento.

O projeto que aqui se apresenta concebe o grafiti como um espaço para aceitação e livre escolha de um nome. Se no grafiti o nome também pode ser doado, só pode sê-lo com consentimento da pessoa donatária. No grafiti, muitas vezes o nome é escolhido a partir de um nome já existente, outras é inventado *pelé* artista. Nessa escolha há um processo de autoconstrução da identidade. O nome escolhido torna-se uma representação, num *tag*.

Se Françoise Zonabend nos disse que «O homem não permanece o mesmo ao longo da a sua existência e, a cada mudança, um novo nome marca a sua nova identidade»¹⁵ (ibid., 16), no caso do grafiti, bem como na vida, cada artista pode ter um ou vários *tags* que funcionam como os nomes.¹⁶

Com o *tag* *ês* artistas são *reconhecidas*, *diferenciadas* e *identificadas* no espaço público, ele carrega significados sociais profundos e tem funções específicas dentro do contexto cultural, refletindo a organização social (na cultura do grafiti) e as relações de parentesco¹⁷. Também o *tag*, tal como o nome próprio, expressa autenticidade e individualidade. Para Lévi-Strauss, as categorias sociais e as relações humanas são moldadas por estruturas culturais que incluem o uso de nomes.

Sempre que são nomeados grupos sociais, o sistema conceitual formado por esses nomes está, por assim dizer, à mercê dos caprichos de uma evolução demográfica que possui as suas próprias leis, mas é contingente em relação ao sistema de nomeação..¹⁸ (Lévi-Strauss, 2021: 75-76)

¹⁵ Traduzido do original em francês: «L'homme ne reste pas le même au long de son existence, et à chaque changement un nouveau prénom vient marquer sa nouvelle identité.» (Zonabend, 1980: 16)

¹⁶ Por exemplo, uma das personagens deste filme, Carlos, usa os tags FEEGZ, FIGARO, FIRO173. Cada *tag* sada numa etapa diferente da carreira como grafiteiro.

¹⁷ Na cultura do grafiti quando uma pessoa escolhe como nome uma palavra que outra pessoa já esta a usar, deve escrever o número 2 (se é a segunda), se é a terceira deve escrever 3, e assim consecutivamente. Anteriormente as pessoas também usavam depois do seu nome o número da rua onde moravam. Por exemplo: *Julio204*. *Julio204* foi um *tag* registrado no final dos anos 60, e deu início a cultura do *tagging* em NYC como conhecemos-a hoje.

¹⁸ Traduzido da tradução inglesa utilizada: «Whenever social groups are named, the conceptual system formed by these names is, as it were, at the mercy of the whims of a demographic evolution that possesses its own laws, but is contingent in relation to the system of naming.» (Lévi-Strauss, 2021: 75-76)

(...) os nomes próprios derivam de totens e são considerados conhecimentos sagrados e esotéricos; por outro lado, estão ligados a personalidade social e dizem respeito a todo o conjunto de costumes, rituais e proibições.¹⁹ (ibid., 206)

A perspectiva da antropóloga Françoise Zonabend está mais próxima da questão levantada neste trabalho, estudando o nome no contexto da identidade e da relação entre o indivíduo e a sociedade e sublinhando sobretudo a importância do nome na construção da imagem social do indivíduo e na percepção que os outros têm dele.

Ficar com o nome atribuído ao nascer pode significar perpetuar ideais com os quais uma pessoa não quer ser identificada: «Dar a um recém-nascido o primeiro nome dos pais não é apenas realizar um ato de piedade filial, é predestinar a criança a perpetuar seu ancestral homônimo e, além disso, prolongar uma linhagem.» É por isso que, por vezes, mudar de nome ou criar uma palavra nova como nome é necessário para algumas pessoas, mais ainda no caso de artistas.

Mudar de nome não é uma coisa estranha mas uma necessidade.

No nascimento, no batismo, no registo, depois no casamento, e finalmente na maturidade, o indivíduo recebia um novo nome, dado por um beneficiário diferente, sem que por isso os outros nomes deixassem de ser usados ou fossem esquecidos.[...] a biografia do indivíduo era de alguma forma pontuada por denominações em que o novo nome recebido se somava aos anteriores. Ora, se admitirmos que cada nomeação possui um significado psicológico que traduz a imagem que os doadores têm do destinatário, estes múltiplos nomes reflectem apenas as múltiplas facetas da personalidade de cada pessoa.²⁰ (Zonabend, 1980: 15)

1.3 TERRITÓRIO.

A maioria das pessoas *tagam*²¹ de forma impulsiva, não procuram conscientemente dizer *eu existo* mas, fazem-no quando atingem um estilo único.

¹⁹ Traduzido da tradução inglesa utilizada: «proper names are derived from totems and are considered sacred and esoteric knowledge; on the other hand, they are linked to the social personality and concern the entire set of customs, rites and prohibitions.» (Lévi-Strauss, 2021: 206)

²⁰ Traduzido do original em francês: «A la naissance, au baptême, lors de la confirmation, puis au mariage, en fin à l'âge mûr, l'individu recevait un nouveau nom, donné par un allocataire différent, sans pour autant que les autres dénominations cessent d'être utilisées ou soient oubliées. tout se passait comme si à tout changement d'état correspondait une appellation, et la biographie de l'individu était en quelque sorte jalonnée de dénominations ou le nouveau nom reçu venait s'ajouter aux précédents. Or, si l'on veut bien admettre que chaque appellation possède une signification psychologique qui traduit l'image que les donneurs se font du receveur, ces multiples prénoms ne faisaient que refléter les multiples facettes de la personnalité des uns et des autres.» (Zonabend, 1980: 15)

²¹ Ação de escrever/desenhar o *tag* num espaço sem permissão.

O estilo é a qualidade expressiva do *tag*, com o qual se deixa uma marca e se cria um território. Há muitas semelhanças entre as ideias de territorialização de Deleuze e Guattari e a ação de *tagar*. Ideias que vou discutir adiante para introduzir a relevância de documentar os espaços - contextos - nos quais os *tags* se desenvolvem.

Qualidades expressivas mantêm relações variáveis ou constantes entre si (isso é o que importa nos assuntos da expressão); elas não constituem mais cartazes que marcam um território, mas motivos e contrapontos que expressam a relação do território com impulsos interiores ou circunstâncias exteriores, quer estejam ou não presentes. Não mais assinaturas, mas um estilo.²² (Deleuze e Guattari, 1987: 317)

É importante mencionar que a cultura do grafiti tem as suas próprias regras e códigos de conduta. Pertencer à comunidade geralmente requer mais do que simplesmente pintar em muitos sítios. Também se trata de qualidade, estilo, originalidade e contribuição para a arte do grafiti. Neste projeto, focado em identidades dissidentes que se desenvolvem no contexto do grafiti, o território é percebido como um conceito mais amplo do que uma simples de limitação geográfica. Ele é, num sentido metafórico, uma coisa que estabelece limites e organiza uma realidade de forma específica, um espaço de codificação e regularização. Uma modo de expressão da identidade que transcende as fronteiras físicas e funcionais.

Existe um território precisamente quando os componentes do meio deixam de ser direcionais, tornando-se dimensionais, quando deixam de ser funcionais para se tornarem expressivos.²³ (ibid., 315)

Uma artista precisa de uma superfície para escrever o seu *tag*; esta superfície precisa de ser pública, mas a superfície não é um território até que o *tag*, com um estilo próprio, exista nela. É a partir do momento em que a artista começa a escrever, que este processo de materialização expõe certas qualidades específicas: forma, composição e cor; e é enquanto a ação de escrever, com estas mesmas qualidades, que o *tag* é uma marca expressiva. Deleuze e Guattari usam

²² Traduzido da língua inglesa: «Expressive qualities entertain variable or constant relations with one another (that is what matters of expression *do*); they no longer constitute placards that mark a territory, but motifs and counterpoints that express the relation of the territory to interior impulses or exterior circumstances, whether or not they are given. No longer signatures, but a style.» (Deleuze e Guattari, 1987: 317)

²³ Traduzido da língua inglesa: «There is a territory precisely when milieu components cease to be directional, becoming dimensional instead, when they cease to be functional to become expressive. There is a territory when the rhythm has expressiveness.» (Deleuze e Guattari, 1987: 315)

várias metáforas relativas à fauna enquanto exemplo de como a *ação expressiva* se torna numa marca que define o território:

O que define o território é o surgimento da matéria da expressão (qualidades). Vejamos o exemplo da cor nos pássaros ou nos peixes: a cor é o estado da membrana associado a estados hormonais internos, mas permanece funcional e transitória enquanto estiver ligada a um tipo de ação (sexualidade, agressividade, voo). Torna-se expressiva, por outro lado, quando adquire uma constante temporal e uma extensão espacial que faz dela numa marca territorial, ou melhor, *territorializante*: uma assinatura. A questão não é se a cor retoma as suas funções ou se cumpre novas no território. É claro que o faz, mas esta reorganização de funções implica, antes de mais nada, que o componente em consideração se tornou expressivo e que o seu significado, deste ponto de vista, é marcar um território. [...]

O perguleiro-dentado (*Scenopoeetes dentirostris*) marca o território todas as manhãs ao derrubar folhas escolhidas da sua árvore e depois vira-as de cabeça para baixo para que o lado mais claro se destaque contra a terra: a inversão produz uma matéria de expressão. O território não é primário em relação à marca qualitativa; é a marca que faz o território.²⁴ (Deleuze e Guattari, 1987: 315)

Parece-me relevante observar como a noção de assinatura (de Deleuze e Guattari) se aproxima da questão da escolha do nome. Aqui, a territorialização está envolvida num acto de criação. A matéria torna-se expressiva quando adquire uma assinatura e é a assinatura que é territorializante, ou seja, que faz espaço e tempo.

1.4 REPRODUÇÃO E AUTENTICIDADE.

No grafíti, ao contrário do que acontece no meio das Belas Artes, com a sua obsessão pelo objeto único, o *tag* encontra e acrescenta valor a cada reprodução; ele tem mais valor quando é reproduzido em diferentes meios (impressão, pintura, vídeo).

Geralmente o *tag* não é percebido como arte, mas como uma ação algo adolescente, pelo seu modo contestatário de ser. De fato, o *tag* desafia definições

²⁴ Traduzido da tradução inglesa utilizada: «What defines the territory is the emergence of matter of expression (qualities). Take the example of color in birds or fish: color is a membrane state associated with interior hormonal states, but it remains functional and transitory as long as it is tied to a type of action (sexuality, aggressiveness, flight). It becomes expressive, on the other hand, when it acquires a temporal constancy and a spatial range that make it a territorial, or rather territorializing, mark: a signature. The question is not whether color resumes its functions or fulfills new ones in the territory. It is clear that it does, but this reorganization of functions implies first of all that the component under consideration has become expressive and that its meaning, from this standpoint, is to mark a territory. [...] The brown stagemaker (*Scenopoeetes dentirostris*) lays down landmarks each morning by dropping leaves it picks from its tree, and then turning them upside down so the paler underside stands out against the dirt: inversion produces a matter of expression. The territory is not primary in relation to the qualitative mark; it is the mark that makes the territory.» (Deleuze e Guattari, 1987: 315)

tradicionais de arte que a concebem como algo elitista e exclusivo, bem como as noções contemporâneas que defendem que o objeto não tem de ser utilitário, mas apenas passível de ser exibido e reproduzido. Para *ês* artistas de grafítis, o *tag* constituiu-se, numa primeira fase, como um regresso à essência da arte, em que a criação artística tinha um objetivo *utilitário*²⁵, o que num sentido antigo era «preservação da vida por meio de uma representação da vida.»²⁶. (Bazin, 1967 :10)

De um modo geral, o valor do *tag* no seio de uma comunidade liga-se à reprodução feita pela própria mão *dê* artista - é o que mantém a sua *aura* de forma tradicional. Mas na sua essência o *tag* é uma forma de arte que liberta a mão *de* artista da produção da obra. Segundo Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, o valor - autenticidade - de uma obra de arte não está ligado à *aura* gerada pela presença física, «a autenticidade de uma coisa é a suma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico»²⁷ (Benjamin 1936: 4) Por exemplo, o *tag* é autêntico como *sticker* (objeto impresso), porque a sua autenticidade e valor existem na ideia, nas suas qualidades gráficas de compreensão profunda da composição, cor, estilo e perspectiva, apresentados de forma original (onde e como são colados) na *exibição*²⁸ no espaço público.

Os *tags* apresentados neste projeto são feitos para serem exibidos, mas também, como nos disse Bazin sobre a arte e o cinema em particular, porque «não se trata mais de sobrevivência após a morte, mas de um conceito maior, a criação de um mundo ideal à semelhança do real, com seu próprio destino [...]»²⁹ (Bazin, 1967 :10)

²⁵ Em 2013 comecei a entrevistar *grafiteiros*, documentamos mais de 40 entrevistas onde todos falaram da necessidade visceral de marcar a superfície com seu *tag*, e o faziam para convencer-se de que existem, e logo para que a comunidade *ês* reconheça.

²⁶ «Preservation of life by a representation of life.» (Bazin, 1967 :10)

²⁷ Traduzido da tradução inglesa utilizada: «The authenticity of a thing is the essence of all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experienced.» (Benjamin 1936: 4)

²⁸ Quando Bazin referia a arte como uma *produção utilitária* para descrever obras de arte nas culturas antigas, Benjamin fala sobre *rituais*, e é precisamente quando os *stickers* transcendem estas duas ideias e são criados simplesmente para serem objeto de exposição, que os faz na contemporaneidade uma criação artística. «[...] by the absolute emphasis on its exhibition value the work of art becomes a creation with entirely new functions, among which the one we are conscious of, the artistic function, later may be recognized as incidental. [...] As man withdraws from the photographic image, the exhibition value for the first time shows its superiority to the ritual value. (Benjamin 1936: 7,8)

²⁹ Traduzido da tradução inglesa utilizada: «It is no longer a question of survival after death, but a larger concept, the creation of an ideal world in the likeness of the real, with its own temporal destiny.» (Bazin, 1967 :10)

1.5 VOZ.

O *tag* fornece informação visual sobre *ê* artista, podendo ser construído com letras ou ilustração³⁰. A formação de um *tag* afasta-se da construção identitária de um grupo, nomeadamente por não depender da instituição, da sociedade, da nação, ou simplesmente do outro para ser desenvolvido. Quando um *tag* é reconhecido, não significa que esteja estabelecido na instituição, mas sim na rua - na sua comunidade. É na rua que o *tag* cria espaço para o diálogo na sua própria linguagem, de forma horizontal, entre *ê* artista e *ê* pedestre.

O grafíti, tal como o conhecemos hoje, teve as suas origens em bairros marginalizados em Nova Iorque, como forma de representação e visibilização de identidades. De facto, ainda hoje é nos bairros mais marginalizados que encontramos mais grafítis. O desenvolvimento de um *tag* é uma forma de existir no sistema que o silencia. É neste sentido que o *tag* é uma voz, uma voz com uma característica fundamental: uma materialização *efémera*. O *tag* é efémero pois existe numa superfície por pouco tempo, porque a sua existência incomoda a sociedade e ela tenta permanentemente apagá-lo³¹.

No ensaio *Pode a subalterna tomar a palavra?* Gayatri Spivak provoca e traz à tona a questão da *representação* e da capacidade da subalterna ser ouvida e entendida dentro das estruturas de poder. Quando os sistemas de poder silenciam a voz das pessoas marginalizadas, surge a necessidade de ser *reconhecida*, de desafiar e mudar as estruturas de poder que subjagam³². (Spivak, 1995: 24-28.)

Como procurei mostrar, o *tag* é, sem dúvida, uma forma de representação *dê* artista, na sua maioria artistas que vêm das margens sociais e que de forma rápida e estilizada dialogam, através do *tag*, com *es* pedestres. No diálogo, cede-se e adquire-se poder constantemente. Por exemplo, só existe diálogo quando há comunicação eficiente. Mas a comunicação só é eficiente quando, depois de

³⁰ Ver Figura 3, em anexo, de *Obey the Giant* de Shepard Fairey.

³¹ Ver figura 5. Em fevereiro deste ano, para chamar a atenção para o facto de que a cidade está a gastar uma grande quantidade do seu orçamento em limpeza, a página de Facebook da Câmara Municipal de Lisboa publicou: «Em 2023, a Câmara de Lisboa gastou mais de 2 milhões de euros na limpeza de tags». (Lisboa Higiene Urbana, fevereiro 2, 2024.)

³² Spivak, G. "Can The Subaltern Speak?" Em *The post-colonial studies reader*. (London: Routledge, 1995) 24-28.

transmitida uma informação, essa informação é recebida e validada por quem a recebe. Nessa validação, a voz de quem dialoga é reconhecida.

1.6 IMAGEM.

Se o *tag* começa por ser uma ideia, ele torna-se, num segundo momento, uma imagem representativa. Por norma, o seu significado não se encontra na sua forma. O significado é atribuído *por ê* artista a partir do momento em que *elu* desenha/escreve o *tag* de forma repetida e em diferentes lugares. Essa repetição gera o seu reconhecimento e significado, o que transcende a experiência individual *dê* artista e *ê* torna universal. A representação visual - a marca física numa superfície - como já vimos, cria território e explora elementos subjetivos e estilizados que permitem uma variedade de interpretações e respostas emocionais. Essa abertura permite ao *tag* ser uma imagem facilmente digerível e consumida pelas massas. Não é tanto este tipo de *tag*, mais digerível pelas massas, que desenvolvem as personagens deste projeto, mas sem dúvida faz parte do contexto histórico que antecede os *tags* apresentados aqui *por ês* personagens de identidade fluida, não-binária e *trans*³³.

“Tagar” sempre foi uma expressão materializada, em primeiro lugar como uma marca, num sentido diferente da marca expressiva discutida anteriormente, no subcapítulo *Território*. A marca como produto capitalista. Uma marca é uma coisa que pode ser identificada e associada a uma outra coisa que pode ser comercializada (nesta situação *ê* artista vende sua estética, competências técnicas, e ideias).

Neste trabalho o *tag* é compreendido, numa primeira etapa, como reflexo da sociedade capitalista, como o *espetáculo*³⁴ (Debord, 2003: 17). Mais à frente referimo-nos a ele como algo fora dos cânones estabelecidos, embora com sistemas muito parecidos ao do espetáculo. Concebo o *tag* como tendo uma relação próxima à da sociedade do espetáculo, até ao momento em que o *tag* se

³³ Conceito desenvolvido no Capítulo VI.

³⁴ «O espetáculo é [...] a própria sociedade e seu instrumento de unificação. [...] concentra todo o olhar e toda a consciência.[...] não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediatizadas por imagens. [...] uma visão cristalizada do mundo [...] constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. No espetáculo da imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenvolvimento é tudo...» (Debord, 2003: 17)

torna ele mesmo uma imagem que incita um despertar e gera experiências de *fluxo*³⁵. (Deleuze e Guattari, 1983: 211)

Para perceber o poder do *tag* numa comunidade reprimida, é importante compreendê-lo como imagem, pois as imagens têm, de diversas formas, implicações profundas no modo como os indivíduos se percebem a si mesmos e aos outros. Neste sentido, é inevitável que o *tag* seja desde logo compreendido como imagem, porque uma imagem é uma representação e não existe no mundo real tangível. O mundo das imagens é, por sua vez, o único lugar onde as identidades transexual e não-binárias são aceites³⁶. Por ser uma prática em que o artista procura ser *reconhecido*, comunicar e empatizar com as massas, é natural que o seu percurso *é* leve a ser *representado* por outros meios, nomeadamente pelo cinema comercial, que tem uma história robusta na criação de imagens icónicas para as massas e criou um discurso sobre a identidade de género que teve um impacto directo na formação das pessoas.

Numa etapa avançada da prática do artista o *tag* passa de ser uma representação a ser aquilo que representa³⁷. (Deleuze e Guattari, 1983: 210) O *tag* não existe neste projeto para criar uma imagem *representativa* do fluido, tal como este projeto de guião não pretende criar nenhuma imagem representativa do não-binário, TRANS ou *queer* - isso seria afastar-se da experiência e centrar-se na *representação*³⁸. Neste projeto o *tag* é uma identidade fluida, não-binária, TRANS e *queer*; o corpo do artista *fotografado* na ação de *tagar* é ele mesmo a experiência dessas identidades. O *tag* é, para além de uma imagem, uma experiência onde

³⁵ Fluxo como movimento e mudança contínua de tudo. «The entire history of primitive coding, of despotic overcoding, and of the decoding of private man turns on these movements of flows: the intense germinal influx, the surflux of royal incest, and the reflux of excrement that conducts the dead despot to the latrines, and conducts us all to today's "private man" [...]. » (Deleuze e Guattari, 1983: 211)

³⁶ É do senso comum, na sociedade contemporânea, usar imagens manipuladas, que não são uma apresentação objetiva e transparente da realidade. Neste sentido, a realidade não-binária, TRANS e *queer* na imagem cinematográfica é percebida unicamente como uma identidade ficcional, construída por *realizadores*, sem correspondente ou referente no mundo real tangível. É frequente, por exemplo, que pessoas que não se conformam com as normas de género sejam retratadas num registo cómico, como no filme de D. W. Griffith, *Judith de Berthulia* (1914) para citar um filme precursor, tratando as personagens TRANS como objeto cómico, desumanizando e reduzindo a sua complexidade a meras caricaturas e estereótipos. A despersonalização através do humor reforça um sentido de desapego e alteridade, minando o reconhecimento da real presença e significado dos indivíduos na sociedade.

³⁷ «[...]the simulation is indeed the writing that corresponds to it, the flux that flows from this object, the graphic flux that flows from the voice. Simulation does not replace reality, it is not an equivalent that stands for reality, but rather it appropriates reality in the operation of despotic overcoding, it produces reality on the new full body that replaces the earth. » (Deleuze e Guattari, 1983: 210)

³⁸ Representação como abstração da realidade tangível.

predomina a actividade (estar *vive*, olhar, reagir) e é precisamente essa experiência ativa que separa o *tag* da imagem do espetáculo de Debord³⁹. (Debord, 2003: 17)

1.7 DERIVA.

O situacionismo foi um movimento artístico e político activo entre as décadas de 1950 e 1960, que teve por objetivo a transformação da sociedade através de práticas artísticas e coletivas, táticas ou procedimentos estratégicos de exploração da cidade, deambulando e criando situações e intervenções no espaço público, numa ética revolucionária fundada nos elementos da deriva e do jogo.

Numa tentativa de perturbar o consumismo capitalista, os situacionistas propuseram diferentes teorias e táticas como forma de luta, como o *détournement*⁴⁰, por exemplo, que, como o nome indica, desvia ou subverte os significados, utilizando e apresentando os objectos - imagens e textos - fora dos seus contextos habituais, através de colagem, assemblagem, *happenings*, cinema experimental e ensaístico. Exemplos desta tática estão presentes no trabalho de Barbara Kruger⁴¹, que usou formas de distribuição não convencionais como jornais, painéis publicitários, magazines para construir o significado da obra na relação com quem assiste. O *détournement* também pode ser visto na prática de algumas das personagens neste projeto, especificamente a prática do *Muffinman*⁴².

Particularmente importante para este trabalho é o conceito de deriva desenvolvido por Guy Debord, uns dos participantes mais relevantes do situacionismo, na deriva, incentiva-se a caminhar pela cidade sem rumo, na procura do encontro com coisas novas. Debord define-a do seguinte modo:

³⁹«O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível [...]A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva [...]» (Debord, 2003: 17)

⁴⁰ O *détournement* é uma prática desenvolvida por Guy Debord e Gil J. Wolman no final dos anos 1950 e inícios dos anos 1960. Consiste em desviar elementos da cultura de massa; por exemplo retirar imagens e textos do seu contexto original para inseri-los em um novo contexto, e dessa forma subverter seu significado. Esta prática busca gerar uma nova interpretação dos elementos culturais existentes, normalmente de forma irônica e sarcástica. O *Détournement* não só influenciou artistas, como a mais conhecida Barbara Kruger, mas também táticas publicitárias na contemporaneidade.

⁴¹Ver Figura 4 em Anexos.

⁴² O Muffinman é uma pessoa AMAB não-binária. *Elu* cria uma ruptura nas concepções habituais do símbolo de um *cupcake*, ao usar o símbolo de um *cupcake* (figura associada às mulher e ao corpos cis- gênero feminino) como *tag*. Ao usar o nome «Muffinman» como significante para o símbolo do *cupcake*, *elu* subverte o significado original associado a esse símbolo. *É* artista cria assim uma nova interpretação, provocadora, já que um muffinman se costuma associar às identidades masculinas.

As derivas envolvem um comportamento lúdico-constructivo e a consciência dos efeitos psicogeográficos, sendo, portanto, bastante diferentes das noções clássicas de viagem ou passeio.[...] “Numa deriva, uma ou mais pessoas durante um certo período abandonam as suas relações, os seus trabalhos e atividades de lazer, e todos os seus outros motivos habituais de movimento e ação, e deixam-se levar pelas atrações do terreno e pelos encontros que lá encontram. O acaso é um fator menos importante nesta atividade do que se poderia pensar: do ponto de vista da deriva, as cidades têm contornos psicogeográficos, com correntes constantes, pontos fixos e vórtices que desencorajam fortemente a entrada ou a saída de certas zonas. Mas a deriva inclui tanto este deixar-se levar como a sua necessária contradição: a dominação das variações psico geográficas pelo conhecimento e cálculo das suas possibilidades.”⁴³ (Debord, 1959: 135)

Neste projeto a teoria da deriva é a metodologia para o encontro com os *tags*, mas também o princípio de escrita do guião, desenvolvido num processo intuitivo e lúdico, à procura de ligações não habituais. Para dar início a esse processo, saí à rua para filmar sem um guião, o que permitiu uma abordagem dinâmica e envolvente com personagens e paisagens. Essa aproximação abriu conexões inesperadas e essenciais, proporcionando-me, enquanto *investigadorie*, personagem e *autorie* deste projecto, uma experiência imersiva nas nuances das práticas do *tagging*, sem impor as minhas próprias ideias.

1.8 O TAG COMO AÇÃO.

Como falar das ações que levam o *tag* a existir no espaço público?

É indiscutível que o *tag* é percebido como um objeto artístico que existe no plano material do real tangível - por ser uma marca única numa superfície - mas esse objeto artístico existe noutros planos para além da marca numa superfície. Antes de existir uma marca, ele é já o movimento (desde o intuito, dos sentimentos, e da irracionalidade) de um corpo na interação com os materiais e com uma superfície, num espaço e num tempo específicos. A primeira particularidade dessa ação é ser feita sob circunstâncias ilícitas, pelo que a sua

⁴³ Traduzido da tradução inglesa utilizada: «Dérives involve playful-constructive behavior and awareness of psychogeographical effects, and are thus quite different from the classic notions of journey or stroll.[...] “In a *dérive* one or more persons during a certain period drop their relations, their work and leisure activities, and all their other usual motives for movement and action, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there. Chance is a less important factor in this activity than one might think: from a *dérive* point of view cities have psychogeographical contours, with constant currents, fixed points and vortexes that strongly discourage entry into or exit from certain zones. But the *dérive* includes both this letting-go and its necessary contradiction: the domination of psychogeographical variations by the knowledge and calculation of their possibilities.» (Debord, 1959: 135)

ilegalidade gera condições muito específicas na qual *é* artista deve agir; o que tem consequências directas no *tag* enquanto marca. Importa-me, também, neste olhar para o *tag* como documento de uma ação, ou seja, perceber as superfícies públicas enquanto espaços onde agir. Definir o *tag* como uma ação permite visibilizar corpos *queer*, TRANS e não binários. A forma como esses corpos aplicam os materiais na superfície, a velocidade e gestos da ação de *tagar*, ajudam a caracterizar as personagens deste projeto.

A compreensão do *tag* como ação tem semelhanças com aquilo que, em pintura, se chamou *Action Painting*. O crítico de arte Rosenberg refere-se aos pintores do *expressionismo abstrato*⁴⁴ americano como *Action Painters* e compreendia as pinturas destes artistas como um ato.

Uma pintura que é um ato é indissociável da biografia do artista. A pintura em si é um “momento” na mistura adulterada de sua vida – quer ‘momento’ signifique os minutos reais gastos para encontrar a tela, quer se refira à duração total de um drama lúcido conduzido numa linguagem de signos. A pintura-ato tem a mesma substância metafísica que a existência do artista. A nova pintura aboliu todas as distinções entre arte e vida.⁴⁵

Uma parede para *ume grafiteirie*, ou o ecrã para mim *realizadorie*, passa a ser «a *mente* através da qual o pintor pensa ao transformar uma superfície com tinta.»⁴⁶ (Rosenberg, 1952: 22)

Na atualidade, as redes sociais como o instagram, mostram exemplos da importância da ação e sua documentação para assinalar significado e valor ao *tag*. Por exemplo, a conta de instagram da artista Irene Avramelos Donatto, mais

⁴⁴O *Expressionismo Abstrato*, também referido como *New York School*, *American Type painting* e *Action painting*, foi um movimento artístico Americano. Na introdução ao livro *The Triumph of American Painting* Sandler define de forma geral e breve o expressionismo abstrato como pinturas que rejeitavam as tendências do realismo e formas geométricas presentes no expressionismo em europa «the rejection of existing realist and geometric tendencies, the attraction to Surrealist content and the technique of automatism, and—during the late 1940’s and early 1950’s—the achievement of new styles that could no longer be subsumed under existing labels. At first, it was difficult to determine sub-tendencies in Abstract Expressionism. Around 1949, however, it grew increasingly apparent that there were two main trends, gesture painting and color-field painting.» (Sandler, 1980: 2)

⁴⁵«A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a ‘moment’ in the adulterated mixture of his life—whether ‘moment’ means the actual minutes taken up with spotting the canvas or the entire duration of a lucid drama conducted in sign language. The act-painting is of the same metaphysical substance as the artist’s existence. The new painting has broken down every distinction between art and life.» (Rosenberg, 1952: 23)

⁴⁶ «‘mind’ through which the painter thinks by changing a surface with paint.» (Rosenberg, 1952: 22)

conhecida pelo *tag Eneri*⁴⁷, descreve com um *post*⁴⁸ como ela *escreve*⁴⁹ em condições extremas. A relevância do trabalho da Irene vem de ser reconhecida como uma mulher cis em situações extremas⁵⁰. A partir do momento em que Eneri é representada num vídeo que a mostra a escalar um prédio para escrever o seu *tag*, esse vídeo desafia a imagem que a sociedade tem da mulher, das suas qualidades e capacidades. Sem o documento audiovisual, o seu trabalho ficaria diluído entre muitos outros. Nesta análise aqui proposta, o *tag* encontra muitas semelhanças com aquilo a que nas belas artes se chama a arte performativa.

Há no entanto uma diferença substancial entre a performance e o *tag*. Se, na performance, a interação entre a audiência e a ação acontece ao vivo, no graffiti a interação é entre a audiência o *tag*, que neste caso trabalha como mediador. Por essa razão podemos estabelecer uma relação direta entre o *tag* e as *performances em vídeo*⁵¹ onde a audiência assiste a uma performance mediada pela câmara.

⁴⁷ Eneri vem do nome da artista - Irene - escrito ao contrário.

⁴⁸ Uma publicação de conteúdo visual rede social Instagram. As postagens podem incluir fotos, textos e vídeos.

⁴⁹ Neste caso, em vez de falar de *grafitar* ou *tagar*, vou falar de *escrever*, porque a artista descreve-se como escritora. Muitas pessoas que *tagam* definem-se como escritoras, particularmente quando se escrevem texto (frases).

⁵⁰ Sendo que a imagem dos homens representam *ês* artistas de graffiti porque é generalizado que o graffiti é uma prática que requer de qualidades associadas aos homens.

⁵¹ *Performance based videos* é um termo usado nas artes para falar do trabalho que combina performance ao vivo e vídeo. No livro *Illuminating Video* editado por Dough Hall e Sally Jo Fifer, usam o termo performance vídeo para falar do trabalho *dês* artistas de performance que usam a câmara como audiência. Como foram Vito Acconci, Dan Graham, Joan Jonas entre *outras*. No vídeo performance o corpo *dê* artista está presente (ou outro corpo) e interage com a imagem gerada pela câmara de vídeo. A câmara é como um espelho e gera uma imagem em simultâneo do corpo performante. «In the hands of many performance artists from the early 1970, video became a symbolic mirror in which the self was fragmented, frozen and disconnected. (Hall e Fiffer, 1991: 18)

II

CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS E FORMAIS - Entre o caos e o ritmo.

2.1 ENSAIO - A procura de uma estética autoral.

O ensaísta não pretende descobrir verdades das quais possui a chave, mas permite que as respostas surjam em outro lugar, precisamente na posição ocupada pelo espectador encarnado.⁵² (Rascaroli, 2009: 187)

As razões têm tantas formas que não sabemos em qual delas nos agarrar; a experiência não tem menos⁵³ (Montaigne, 1993: 344)

Classificar um filme como ensaio não é enquadrá-lo numa estrutura específica, mas num tipo de abordagem que procura de uma linguagem autoral. Na construção de um filme ensaio, a forma constitui-se por qualidades únicas⁵⁴ representativas *dê autorie*, «principalmente, os dois marcadores primários da forma – reflexividade e subjetividade.»⁵⁵ (Rascaroli, 2009: 183)

A perspetiva ensaística interessa-me no âmbito da sua forma, muitas vezes definida como híbrida e experimental, onde se gera uma linguagem autoral. Laura Rascaroli lembra-nos, em concordância com *outras académiques*, que um filme ensaio é «uma forma híbrida que atravessa fronteiras e se situa entre o cinema de ficção e o cinema de não ficção.»⁵⁶ (Rascaroli, L. 2008: 22)

Neste projecto filmico usam-se diálogos já gravados, que existem no guião como diálogos transcritos textualmente. De facto, o filme pode definir-se como híbrido, no sentido em que, ao mesmo tempo que pode ser considerado *documental*, sendo frequente a imagem preceder à transcrição, pode também ser considerado *ficção*, pois o guião constitui-se como ferramenta para produzir imagem e o som. Na introdução do livro *Essays on the Essay film*, Nora M. Alter e Timothy Corrigan partilham a ideia que um ensaio é uma forma híbrida,

⁵² Traduzido do original na língua inglesa: «The essayist does not pretend to discover truths to which he holds the key, but allows the answers to emerge somewhere else, precisely in the position occupied by the embodied spectator» (Rascaroli, 2009: 187)

⁵³ Traduzido do inglês «Reasons has so many shapes that we do not know which to take hold of; experience has no fewer» Montaigne, Michel. “On experience”. Livro 3, capítulo 13. (344). Em *Essays*. London: Penguin books, 1993.

⁵⁴ «The essay inherently contains the possibility of perfection and completion [*Vollendung*], because it is a unique literary form» (Musil, 1930-1943: 44) «an essay is rather the unique and unalterable form assumed by a man’s inner life in a decisive thought. » (Bense, 1948: 59)

⁵⁵ «All these attempts at defining the essay film are productive, in that they identify a number of characteristics that are undoubtedly relevant; and, principally, the two primary markers of the form—reflectiveness and subjectivity.» (Rascaroli, 2009: 183)

⁵⁶ Traduzido do original na língua inglesa: «a hybrid form that crosses boundaries and rests somewhere in between fiction and nonfiction cinema. According to Giannetti, for instance, “an essay is neither fiction nor fact, but a personal investigation involving both the passion and intellect of the author.» (Rascaroli, L. 2008: 22)

fornecendo uma breve descrição do que é um ensaio a partir das ideias que partilham todos os textos compilados neste livro:

O ensaio representa uma forma híbrida cujas características determinantes incluem “sorte”, “jogo” e “irracionalidade” e cujo método é baseado em uma deambulação fragmentária que não busca avançar reivindicações de verdade. Escrevendo no início da década de 1960, Huxley também propõe o ensaio como uma forma híbrida única de escrita. Enquanto Lukács e Adorno investigam as bases filosóficas e estéticas do ensaio moderno, Huxley analisa ensaios contemporâneos e os divide em três polos: o “pessoal e o autobiográfico”, o “concreto-particular” e o “abstrato-universal”.⁵⁷ (Alter e Corrigan, 2017: 8)

Enquanto processo de descobrir porque faço grafíti, este guião encontra uma forma que me informa, do mesmo modo que Phillip Lopate disse que um «ensaio é uma busca para descobrir aquilo que alguém pensa sobre alguma coisa».⁵⁸ (Lopate, 1992: 110)

O ensaio é, por outro lado, tomado como exercício de aproximação ou lugar de gestação do *eu*. João Barrento diz-nos que «Já no início, em Montaigne: é esse o método do ensaio: a aproximação progressiva de si através do objeto.» (Barrento, 2010: 17)

O ensaio faz-se a bordo dos dias. E a bordo dos livros, na leitura accidental, mais do que na dirigida. É sempre mais o tangencial que me leva ao centro, núcleo dura, pérola de ostras, nó de rizoma, ponto e ponte da fuga (ibid., 17)

Como disse Barrento «o ensaio é experiência, experimentação e tentativa» (ibid., 38) «conjunto de anotações sobre o mundo, registro de conexões no convívio com as coisas.» (ibid., 36) «Mas o ensaio não é neutro, é andrógino, e nisso busca recuperar, quer a «vida» (a experiência como motor da escrita)» (ibid., 25). A escolha por uma abordagem na primeira pessoa, é essencial neste projeto, justamente porque o filme é baseado na experiência, no vivido, e é essa abordagem que me permite experimentar livremente o uso da linguagem neutra e validá-lo: «o ensaio, escrita em primeira mão, pode renovar a linguagem, vivificá-la.» (ibid.,22)

⁵⁷ Traduzido do original: «the essay represents a hybrid form whose determining characteristics include “luck,” “play,” and “irrationality” and whose method is based on a fragmentary wandering that does not seek to advance claims of truth [...] Writing in the early 1960s, Huxley, too, proposes the essay as a unique hybrid form of writing. Whereas Lukács and Adorno probe the philosophical and aesthetic underpinnings of the modern essay, Huxley surveys contemporary essays and divides them into three poles: the “personal and the autobiographical,” the “concrete-particular,” and the “abstract-universal.” (Alter e Corrigan, 2017: 8)

⁵⁸ «An essay is a search to find out what one thinks about something.» (Lopate, 1992: 110)

Michel de Montaigne, apresenta o ensaio como uma escrita de si. Este si em que operamos, através do ensaio, é algo de variável, um processo contínuo e dinâmico, nunca completamente acabado. «Nas origens, Montaigne, o Pai, dá nome à coisa gerada: o Ensaio sou Eu (ou: sem mim, falta-me qualquer coisa). No seu jogo permanente - com a experiência, consigo próprio e com o leitor diligente.» (ibid., 27)

2.2 COLAGEM.

No cinema, colagem e mosaico referem-se a técnicas de fragmentação narrativa e, embora na maioria das vezes sejam usados de forma intercambiável, não são a mesma coisa⁵⁹. Neste projeto de escrita, a composição do guião é baseada na ideia de colagem como produto de meios mistos⁶⁰ (Dragu, 2020: 41), pelo que vou descrever brevemente este conceito em filmes, e, no *Capítulo VIII - Proposta Estética* - explicarei como estas ideias são utilizadas no guião.

A palavra colagem refere-se à ação de colar. Ao falar especificamente de artes plásticas, refere-se a uma técnica de composição que usa diferentes meios e materiais, sobrepondo-os ou colocando-os lado a lado, para criar um motivo. Na escrita do guião utilizo a colagem como técnica de composição narrativa, para organizar informação de diferentes fontes e criar uma sequência de imagens coesa e significativa. Uso a colagem não só para os cortes e transições, mas também para criar múltiplas imagens no ecrã. Entenda-se que aquilo que muitas vezes é referido no cinema como *Moisaico*⁶¹ ou filme-mosaico não será usado neste projeto. Nele, acumulam-se imagens no mesmo plano, imagens que às vezes estão

⁵⁹ Ver no *Anexo II* a ligação para a análise que faço sobre como o filme *Transeuntes*, usa o conceito do colagem como estrutura narrativa fragmentada.

⁶⁰ «Collage is *par excellence* a mixed-medium product, not only with regard to the materials used, in an art-historical sense, but also in light of the intermedial theory, because it combines conventional and nonconventional media, seen in light of the semiotic media, words, images, sounds, put in contact. From the mixture of such conflicting elements emerges the essence of collage as a “figure of thought,” not only seen as a metaphor, but also as a figure that undermines the logical categories of space and time, and their perception. The heterogeneity that any visual collage displays does not trigger the disappearance of meaning, but on the contrary, opens the work of art to new forms of art perception. It is not wrong to claim that collage has turned into the performance acts of the 1960s and 1970s, where the intersection of art and life subsumes larger spheres than the picture plane of a collage. [...] They do not contain a figurative story, but a story of sense perception.» (Dragu, 2020: 41)

⁶¹ No cinema a palavra Mosaico é usada para referir uma técnica de *Split Screen*, onde as imagens existem em simultaneidade para dividir a tela. (Branco, 2016), (Knowles, 2003)

sobrepostas e mostram-se numa versão transformada a partir da sua versão original. Existem desta forma para criar conexões - e não divisões.

Interessa-me a ideia de colagem relacionada com a noção de multiplicidade. Deleuze e Guattari pensaram o conceito de multiplicidade como algo que desafia um modelo de imagem definido a partir de um de um centro dominante:

Multiplicidades são rizomáticas e expõem pseudo multiplicidades arborescentes pelo que elas realmente são [...] Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, apenas determinações, magnitudes e dimensões que não podem aumentar em número sem que a multiplicidade mude de natureza.⁶² (Deleuze e Guattari, 1983: 27)

As colagens trabalham como uma estrutura rizomática que rejeita a primazia de um único elemento ou perspectiva. O rizoma, de acordo com a filosofia de Deleuze e Guattari, é um conceito que se opõe à estrutura hierárquica da árvore, apresentando-se como uma forma de organização não linear e múltipla. Este conceito desenvolve-se de forma horizontal e permite a multiplicidade e a conexão em diversas direções. Tal como a técnica da colagem, o modelo rizomático não possui um centro fixo, nem se baseia em relações de subordinação hierárquica.

Embora exista neste projeto a voz de *une narradorie*, a sua função é apenas a de fio condutor: uma ferramenta para ligar personagens e eventos e favorecer uma estrutura interconectada.

⁶² Traduzido da tradução inglesa utilizada: «Multiplicities are rhizomatic, and expose arborescent pseudo multiplicities for what they are [...] A multiplicity has neither subject nor object, only determinations, magnitudes, and dimensions that cannot increase in number without the multiplicity changing in nature» (Deleuze e Guattari, 1983: 27)

III METODOLOGIA

Uma grande parte do guião foi escrito depois de filmar, por isso a questão da realização é também de muita importância na escrita deste projeto.

Estou a construir relações através do filmar. Filmar torna-se a escusa para relacionar-me com outras pessoas. A câmara usada é uma máquina comercial, instrumento conhecido por quem está a ser filmado. Essa máquina, muitas vezes, a câmara do telemóvel, tira a estranheza do ato de ser filmado.

É certo que gravar um filme, documentário ou ficção, é sempre uma questão de «como a câmara atua com aqueles que ela filma? [...] E como eles atuam com ela?». (Comolli, 2008: 52), mas também, «não há mais como encontrar muita gente que desconheça o conceito de “filmagem”, e menos ainda que esteja fora da representação, afastado das imagens» (ibid., 53). Ainda mais hoje, que todos os telemóveis têm câmara e é de conhecimento popular que essas câmaras também são usadas para fazer filmes.⁶³ “Ha, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre a captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma ideia da coisa mesmo que nunca tenha sido filmado.” (ibid., 53)

«O imperativo do “como filmar”, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme» (ibid., 169) . Como fazer para que haja filme? Quando Comolli fala do guião para o documentário ele fala de um guião que antecede a captação de imagem e som. Meu guião ao contrário, surge pela necessidade de organizar a palavra, as experiências, e as entrevistas já gravadas onde as «condições da experiência fazem parte da experiência» (ibid.)

Por outro lado o dispositivo para filmar é sair a *tagar* e *entrevistar*⁶⁴, sem um plano, sem um guião, dessa forma como Comolli sugere o documentário. Aquele que consegue «apagar (ou borrar) a fronteira entre a cena e a vida, entre

⁶³ Há a cada vez mais filmes a ser realizados com o telemóvel e a lista é longa. Alguns dos mais conhecidos e premiados são: *Olive* (2011), *Tangerine* (2015), *High Flying Bird* (2019) *Searching for Sugar Man* (2012) entre outros.

⁶⁴ Comolli fala sobre «convocar» o entrevistado para «compor» uma cena, A diferença entre uma entrevista num documentário e uma entrevista numa reportagem é «colocar-se de frente para o outro, estabelecer com ele uma relação particular que passa por uma máquina, isso tem sentido, envolve uma responsabilidade, mesmo que completamente banal. Dois sujeitos se engajam - em relação a essa máquina [...] E esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta - cruelmente - a falta dessa relação, a nulidade desse encontro. (Comolli, 2008: 86)

situação vivida e encenada, entre momento e plano. [...] Não se trata mais de “guiar”. Mas de seguir.» (ibid., 54)

É utilizado um modelo semelhante ao modelo canónico de escrita de guião por ser um elemento comum na indústria para a produção de filmes. Modelo necessário para trabalhar com um *crew*, para conseguir filmar as cenas que ainda faltam por gravar e tem uma inclinação ao que é percebido como filme de ficção.

3.1. ENTRE O REAL E O ARGUMENTO.

O âmbito de investigação e produção deste projecto assenta, não apenas em aspectos de âmbito académico, teórico-práticos, mas também num contexto social. A escrita deste guião nasce da partilha de experiências com outras pessoas e da minha experiência, pessoal e profissional, no desenvolvimento do meu próprio *tag* e seu reconhecimento nas ruas. O percurso da escrita e da pesquisa do filme cruzaram-se, confundindo-se, mesmo, nos seus vários trabalhos preparatórios.

Comecei pela investigação, leitura e visualização de filmes e livros, processo que foi documentado audiovisualmente e categorizado no guião como *Screen Recordings*⁶⁵. A partir de perguntas que surgiram desse processo, realizei a captação de som e imagem de entrevistas e da cidade, imagens que existem no guião como *Arquivo*⁶⁶. Durante a categorização do material, fiz anotações e comentários que refletem sobre a relação entre a construção da identidade e a construção de um *tag*. Essas anotações e comentários ajudaram a desenvolver a *voz de +popA*, que existe no filme como um tipo de *narradorie*.

O primeiro passo para o desenvolvimento da personagem +popA foi sair à rua, sem nenhum plano prévio, para realizar *tags*, e depois desenvolver a escrita de três relatórios⁶⁷ do meu percurso em relação aos temas do género, cultura e profissão.

Em 2013 comecei a documentar conversas com artistas de graffiti, mais especificamente *taggers*, ou seja, pessoas que escrevem o seu nome nas ruas sem

⁶⁵ Gravações da secretária do computador. Este espaço é desenvolvido no *Capítulo 7 - Espaços*.

⁶⁶ Material gravado por Marie com dispositivos comerciais como: câmaras handycam, câmeras fotográficas point and shoot, telemóvel. Espaço desenvolvido no *Capítulo 7 - Espaços*.

⁶⁷ Ver as ligações para as partes de *Desenvolvimento da voz de +popA*, no Anexo III.

permissão. Este trabalho de gravação foi feito para o projeto *Ephímero: Uma perspectiva dominicana de graffiti*⁶⁸; projeto que agora define-se como *Ephímero: um arquivo interdisciplinar e comunitário de graffiti*⁶⁹. *Ephímero* foi desenvolvido em colaboração com o Carlos até 2022. Foram entrevistadas⁷⁰ 42 pessoas, para um total de 63 horas de vídeo. Ao longo desse processo de documentação de entrevistas, foram gravadas conversas com o Carlos sobre o processo de desenvolvimento de *Ephímero*; conversas que expõem a amizade entre ês artistas.

Numa primeira etapa do projecto, categorizei as conversas com o Carlos da seguinte forma: com imagem e sem imagem. Escolhi 15 telefonemas, que transcrevi⁷¹; de um total de 9 horas, 35 minutos e 18 segundos, para um total de 191 páginas de transcrição feita na linguagem original falada, uma mistura de espanhol dominicano e inglês.

Seguidamente, vi todas as imagens de percursos pela cidade que gravámos à procura de grafítis feitos por pessoas dominicanas, e descrição escrita 82 minutos e 41 segundos de imagem; 5 páginas de transcrição⁷², escritas numa mistura de espanhol e inglês.

Na pesquisa sobre Muffinman, *ume des* artistas *entrevistades* para *Ephímero: A dominican Graff Perspective*, encontrei uma fanzine que descreve o modo como as pessoas transfemininas com testículos empurram os seus testículos para dentro. A ação de empurrar os testículos chama-se *muffin*⁷³. Em 2014, Muffinman identificava-se como homem heterossexual, mas o seu *tag* tinha muita relação com identidades *queer*. Transcrevi a segunda conversa⁷⁴ com o Muffinman do verão de 2023, na procura da sua história como identidade *queer* no graffiti. Muffinman, ao contrário do que tinha feito na primeira entrevista, desta vez identificou-se como pessoa não binária e falou sobre o significado do seu *tag*, sobre como a imagem do bolo era uma tentativa de falar abertamente sobre a sua identidade de género.

⁶⁸ Ver descrição de *Ephímero* no Capítulo VI sobre *ês* personagens. *Ephímero* funciona como catalisador do tema da fluidez; ele faz parte fundamental no desenvolvimento da amizade entre Marie e o Carlos. Pode acessar a página do *Ephímero: A dominican graff Perspective* para mais informação. <https://ephimero.space/>

⁶⁹ Ver https://www.instagram.com/ephimero_archive/

⁷⁰ Exemplo de uma das entrevistas: <https://youtu.be/F9xgqrsGtCk?si=2J0X0bkI21baykA1>

⁷¹ Ver no Anexo *Partes do Guião* o arquivo com o nome *Transcrições_Audio_Marie_Carlos.pdf*

⁷² Ver Anexo III para as transcrições.

⁷³ Ver o Fanzine *Fuckin Trans Women* de Mira Bellwether, onde ilustra como empurrar os testículos para uma cavidade que encontra-se naturalmente atrás deles.

⁷⁴ Ver em Anexo III transcrição entrevista muffinman 2023.

Outra transcrição importante para este projeto de escrita foi da entrevista⁷⁵ com Boyceta; *ume* artista trans masculino do Recife, Brasil, que trabalha em Lisboa. A personagem de Boyceta fala da migração, da transmasculinidade, apropriação, e de um graffiti desapegado da cultura do Hip Hop.

Como apresentar personagens não binárias sem desafiar a linguagem, tal como a conhecemos?

Seria um equívoco pensar que a gramática convencional é o melhor veículo para expressar visões radicais, dadas as restrições que a gramática impõe ao pensamento, de fato, à própria possibilidade de se pensar.⁷⁶ (Butler, J. 2006: p.xviii)

Decidi usar o sistema de género neutro *ELU* para identificar as pessoas não binárias e para o plural, porque as personagens começaram a existir no processo de escrita. Sem este sistema, estas personagens não poderiam existir. É importante lembrar que a linguagem desempenha um papel ativo na construção da realidade social de pessoas que não são reconhecidas apenas pelas instituições. As palavras proferidas pelos sujeitos falantes não só transmitem informações, mas também contribuem para a criação e definição da realidade compartilhada por um grupo marginalizado, não reconhecido. A linguagem influencia o modo como percebemos e construímos a realidade social à nossa volta. Sem o sistema *ELU es productories, investidories* e a equipa de produção em geral, não conseguiriam identificar e falar sobre as personagens a representar no filme.

«Para evitar a emancipação do opressor em nome do oprimido, é necessário levar em consideração a completa complexidade e sutileza da lei e curar-nos da ilusão de um corpo verdadeiro além da lei. Se a subversão for possível, será uma subversão dentro dos termos da lei, por meio das possibilidades que surgem quando a lei se volta contra si mesma e gera permutações inesperadas de si mesma. O corpo culturalmente construído será então libertado, não para o seu passado "natural" nem para seus prazeres originais, mas sim para um futuro aberto de possibilidades culturais».⁷⁷ (Butler, J. 2006: 119)

⁷⁵ Ver entrevista completa em Anexo III.

⁷⁶ Traduzido do original na língua inglesa: «It would be a mistake to think that received grammar is the best vehicle for expressing radical views, given the constraints that grammar imposes upon thought, indeed, upon the thinkable itself.» (Butler, J. 2006: p.xviii)

⁷⁷ Traduzido do original na língua inglesa: «In order to avoid the emancipation of the oppressor in the name of the oppressed, it is necessary to take into account the full complexity and subtlety of the law and to cure ourselves of the illusion of a true body beyond the law. If subversion is possible, it will be a subversion from within the terms of the law, through the possibilities that emerge when the law turns against itself and spawns unexpected permutations of itself. The culturally constructed body will then be liberated, neither to its "natural" past, nor to its original pleasures, but to an open future of cultural possibilities.» (Butler, J. 2006: 119)

O projeto toma a forma padrão⁷⁸ de um guião, por um lado, porque tenho interesse em trabalhar com uma equipa, sendo o guião a ferramenta estandardizada através da qual *ês* profissionais do cinema podem perceber uma história para ecrã, com todos os elementos de produção: diálogos, ações, cenários e posições da câmara. Por outro lado, o guião ganhou forma porque o projecto se foi desenvolvendo sob a forma de um texto constituído essencialmente por conversas, umas vezes gravadas, outras vezes por gravar.

⁷⁸ O guião foi escrito no Final Draft, um standard na indústria do cinema, onde existe uma formatação específica com cabeçalhos, descrição de cena, ação, diálogos e indicações para direção de câmara.

IV

NARRATIVA

4.1. **LOGLINE.**

Podem pintar sob um *tag* mas não apagá-o.

4.2. **STORYLINE.**

Numa colagem de diversos formatos, entrevistas, ensaios e conversas, Marie e Carlos tentam desenvolver uma mostra de arte sobre grafiti dominicano. Durante este processo Marie cria +popA, um *tag* que *é* define social e artisticamente, e nos introduz a outras personagens não-binárias que usam o grafiti para existir.

4.3. **SINOPSE** ⁷⁹.

Numa montagem de uma multiplicidade de filmes onde é mostrado grafiti vandálico, Marie, 33 anos, não binarie, *é é realizadorie*, que de voz suave e leve, nos conta como conheceu Carlos, a quem presta ajuda na gravação de entrevistas, para um projeto sobre grafiti dominicano intitulado *Ephímero*.

Ouvem-se ao longe os sons do camião de recolha do lixo. Ainda está escuro na cidade adormecida permite-nos ouvir as ondas do mar das Caraíbas a bater nas rochas do passeio marítimo. O *flash* do disparo de uma câmara ilumina um corpo jovem de tronco nu a pintar uma parede. A luz continua a iluminar intermitentemente este corpo de cabelo castanho escuro e corte moderno, entre um *mullet* e um *mohawk*⁸⁰, que com esforço e agilidade, de rolo e pau comprido na mão, pinta de amarelo, com esforço e agilidade uma grande parede. Em pontas dos pés, estende o braço com que segura o pau, revelando um corpo firme, em forma e sem peito .

Amanhece. A cor do céu é de um azul ciano com nuvens brancas de formas perfeitas, como se saíssem de um filme de Pixar. Uma faixa de tecido

⁷⁹ Dada a forma do filme, caracterizada, como previamente exposto, pelos princípios da colagem e da multiplicidade, a sinopse assume a configuração de uma série de sequências narrativas, em vez de uma única sinopse, unificadora.

⁸⁰ *Mullet* e *mohawk* são tipos de corte de cabelo.

amarelo gigante cai do terraço de um edifício no centro comercial do Distrito Nacional, revelando uma frase: "LA nAción Es drAmA con el ObjEtivO dE EntrEtenEr."⁸¹ Vê-se, num plano aproximado, a tinta fresca a escorrer e logo depois a manchar de vermelho o edifício.

Uma noite de inverno num parque em Washington Heights, NYC. Marie (20 anos), segura, com uma mão, um cão com uma trela e, com a outra, filma com o seu telemóvel, Carlos (35 anos), um jovem caribenho de barba comprida e cabelo castanho escuro curto. Carlos também segura um cão numa mão enquanto, com a outra, escreve sucessivamente a sua assinatura com spray em paredes e outras infraestruturas do parque. Enquanto caminham pelo parque, Carlos apresenta a Marie as regras da prática do graffiti e conta-lhe sobre a sua experiência pessoal, ao iniciar-se nesta cultura. Marie invalida a importância desta prática, questionando porque o fazem hoje.

Num terraço em Washington Heights, Carlos pinta três telas com suas *tags*. Ao longe, é possível ver-se a Ponte George Washington.

Vemos um logotipo no ecrã que diz *Ephímero*, escrito numa tipografia com estética do graffiti influenciada pelo Hip Hop, o logotipo desvanece-se e surgem imagens escaneadas de um livro, com desenhos de peças de graffiti.

Ouvimos o som de uma música de Hip Hop, cuja fonte, visível na imagem, é um computador. Marie (20 anos), com metade do cabelo rapada e a outra metade comprida, chega à sala de Carlos, onde há um sinal de trânsito roubado que diz "DETOUR, GW BRIDGE". Ainda com o capacete de bicicleta na cabeça, sem saber que Carlos está a gravar, *elu* deita-se *cansade* no sofá. A cadela aproxima-se dela. Carlos diz a Marie que está a gravar, Marie felicita-o por tomar a iniciativa.

Aparece no ecrã a palavra "Encontros", com uma tipografia similar ao logotipo de *Ephímero*.

Carlos está sentado no sofá onde estava Marie, que agora se posiciona atrás da câmara a entrevistar Carlos, que aproveita para definir *Ephímero* como "uma exposição expansiva de graffiti dominicano".

Tem início uma montagem de entrevistas a vários outros artistas, nas quais se referem ao nome que usam como *tag*.

⁸¹ "A nação é um drama com o objetivo de entreter"

Em diferentes cidades e com diferentes recursos, Marie grava as histórias dos *grafiteiros* na ilha. Os vídeos, fotos e áudio gravados acumulam-se no ecrã do computador formando uma espécie de colagem.

Enquanto preparam a sala para realizar algumas gravações, Marie partilha com Carlos o seu interesse em usar *wheatpaste* no seu trabalho (pinturas foto-realistas do quotidiano de um casal *queer*) na República Dominicana.

Vemos uma sequência de imagens que documentam o *tag +popA* na ilha; depois, essa imagem é substituída por uma parede pintada de amarelo que tem uma frase em vermelho que diz: "o mEu cOrpO mEnstruA com Altos nívEis de tEstOsterOnA e hipErAtividAdE." a tinta fresca vermelha escorre das letras.

Marie recebe uma mensagem de texto do Carlos enquanto observa com atenção seu passaporte dominicano emoldurado na parede. O passaporte diz «Deus, Pátria e liberdade».

No Jardim Mário Soares, em Lisboa, frente ao busto de Juan Pablo Duarte (pai da pátria) Marie fala com o Carlos pelo telemóvel, ele confessa a sua desilusão com o projeto *Ephímero* porque é sempre rejeitado pelas instituições. Quando a chamada termina Marie realiza seu primeiro *wheatpaste*⁸²: a imagem ilustrada do seu corpo nu com um dildo amarrado à cintura com cordas.

Um cartaz apenas com texto vermelho, onde a tinta escorre como sangue. Diz: "Existo para além do que posso nomear."

Fotografias de diferentes câmaras mostram uma ilustração (um bolinho individual com creme e uma cereja no topo) repetidamente em diferentes lugares da República Dominicana e de Nova Iorque. Na lista dos resultados de uma pesquisa da palavra "muffinman" no Google, encontra-se um link para o fanzine intitulado "Fucking Trans Woman". O link mostra imagens que explicam como fazer o "muffin" (ação de empurrar os testículos para uma cavidade existente atrás deles). Em seguida, surge na tela do computador uma conta do Twitter e depois imagens da entrevista de 2014 com o artista MUFFINMAN, 24 anos, homem branco de cabelo longo amarrado com uma trança e bigode.

No rio Ozama, na capital da República Dominicana, Muffinman, 34 anos de idade, com cabelo comprido e solto, veste saltos altos e vestido em uma pequena embarcação que se aproxima da estrutura de concreto que sustenta a

⁸² Em português popular do Brasil existe a tradução: Lambe-lambe. Definido como «cartaz, geralmente produzido de forma artesanal e com conteúdo político ou artístico, que é colado num espaço público» <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/lambe-lambe>

ponte Juan Pablo Duarte. Muffinman começa a desenhar seu tag (um bolinho, o mesmo que aparecia nas fotografias) na estrutura, seu corpo movimenta-se de um lado para o outro; realiza movimentos amplos e fluidos. Neste momento, escuta-se as gravações das entrevistas onde ele conta a Marie a história de seu tag e a relação deste com sua identidade queer.

No aeroporto, +popA pára em um corredor para riscar com tinta vermelha os símbolos de masculino e feminino do banheiro. A tinta vermelha escorre das cabeças dos símbolos.

A imagem é subjetiva, da handycam que Marie (33) usa para gravar. Marie deixa a handycam virada para Boyceta (33), que tem cabelo curto e é de estatura média. Elu analisa a parede de azulejos verdes de um prédio à sua frente. Marie entra no enquadramento, no quadril leva um gravador de som que deixa no chão encostado a parede, para ajudar a Boyceta que sobe nos ombros de Marie para fazer um tag. Enquanto vemos-lhe escrever "Boyceta" em grande, elu conta sua história no grafíti. Fala sobre a escolha de seu nome e como sua arte nas ruas é um diálogo aberto com a sociedade migrante e queer.

O novo logotipo do *Ephímero* aparece num *billboard* na capital da República Dominicana, convidando para uma exposição de arte em um museu. Desta vez, o logotipo é colorido, não faz referência direta ao Hip Hop; as letras finas e alongadas do logotipo aglomeram-se para falar sobre efemeridade na prática do grafíti.

+popA prepara os materiais para pintar, enquanto explica o significado de seu tag. Vemo-la escrever o seu *tag* com tinta vermelha numa parede amarela. A tinta escorre como sangue.

Uma viagem a pé por Lisboa expõe a variedade de grafítis que existem na cidade, pelos quais transitam diversas identidades, artistas trans e não-bináries. O *tag* ACAB-CUIR destaca-se entre as imagens.

PERSONAGENS

A estrutura de eventos de uma estória é criada a partir das escolhas que um personagem faz sob pressão e as ações que escolhe fazer [...] Se você muda o design de eventos, mudou também o personagem; se muda a natureza do personagem, deve reinventar a estrutura para expressar a sua nova natureza.

Mckee, *Structure and Character*.

5.1. IDENTIDADES NÃO CONFORMADAS EM FILMES.

Como podemos esperar que acreditem no que sofremos se as pessoas nem sequer acreditam que existimos?

Alok Vaid-Menon, *Beyond the Gender Binary*.

Há uma crescente identificação com personagens *queer* e TRANS no cinema, mas o retrato das pessoas transgénero ainda é, na maioria das obras audiovisuais, problemático.⁸³ Halberstam fala nomeadamente de uma excessiva catalogação das personagens conduzem à construção de representações que propaga certas concepções, mitos e simbolismos, tornando mais difícil a sua integração. (Halberstam, 2012)

A palavra *queer* tornou-se um termo guarda-chuva para pessoas não heteronormativas ou que não se identificam como mulher ou homem.

No meu entender, a representação da *queerness* no cinema e, mais especificamente, aquela que tem espaços amplos de visibilização, ainda situa os géneros entre a imagem clássica da performatividade feminina, masculina e o desejo sexual hetero, tudo aquilo que abrange uma atuação *flamboyante*, colorida, ultra extrovertida, é considerado *queer*. Basta fazer uma rápida pesquisa; escrever *queer* na biblioteca da Netflix para perceber que *queer* é uma categoria que se define como uma imagem exagerada e cómica da feminilidade ou masculinidade e nos mesmos termos que define-se a vida heteronormativa. Para dar espaço nos filmes a identidades *queer*, é necessário sair dos parâmetros daquilo que pode ser nomeado e categorizado (Rich, 2013). Falo da Netflix porque no Portugal, onde se desenvolve este projeto atualmente, há uma descida de espectadores nos

⁸³ GLAAD é uma organização sem fins lucrativos de defesa LGBTQIA+ focada na representação justa, precisa e inclusiva da comunidade LGBTQIA+ em conteúdos midiáticos e entretenimento; no seu trabalho pela aceitação trans publicaram um artigo intitulado *Victims or Villains: Examining ten years of transgender images on television* onde desenvolveram um estudo que mostra como a representação TRANS em imagens na televisão continua a ser ofensiva e não representa de forma positiva as identidades transgénero..

cinemas⁸⁴. Mas efetivamente não é no cinema comercial que as normativas de género são maiormente desafiadas. Os filmes que normalizam personagens fora da normativa cis-género e hetero existem há muito tempo em festivais, museus e plataformas de exibição não convencionais.

Tem havido, recentemente, é verdade, um crescente interesse em expor personagens TRANS em filmes feitos para as salas comerciais. No entanto, estes filmes retratam maioritariamente identidades TRANS com enfoque em terapia hormonal e/ou processos cirúrgicos, quando a realidade é que a *reafirmação de género*⁸⁵ acontece em vários níveis para além do físico. Os processos de transformação física forçam a encaixar as pessoas TRANS dentro do sistema binário, quando nem todas as pessoas desejam ou têm a capacidade de *passar*⁸⁶ de acordo com as normas tradicionais. A palavra transgénero é um termo guarda-chuva utilizado para reconhecer uma variedade de identidades que não é redutível a uma unidade. Interessa-me particularmente, neste projecto, falar de identidades TRANS porque ser identificado como transgénero compreende vários processos de mudança, aprendizagem e afirmação de um género diferente do género destinado à nascença. De facto, as pessoas de género fluido e não binárias também são TRANS e nessa identificação, compartilham experiências a imagem das identidades transgénero no cinema.

De acordo com a minha experiência, as personagens identificadas como transgénero são as mais retratadas dentro do amplo espectro de *identidades de género não conformadas*⁸⁷, sendo que as identidades TRANS que ocupam mais espaço no ecrã são aquelas definidas por processos de reafirmação do género em relação aos aspectos físicos e biológicos. Esse imaginário trans onde se descreve e

⁸⁴Segundo um artigo da Sic o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) os cinemas em Portugal tiveram uma perda de 4,5% de audiência este ano 2024, face a 2023, e há anos que está a acrescentar o número de pessoas que preferem esperar para assistir os filmes via streaming. Por outro lado, este ano, 2024, a IndieWire reporta um estudo feito pela empresa de análise de dados HarrisX confirma a crescente preferência dos adultos americanos por esperar assistir aos filmes via Streaming.

⁸⁵ A *reafirmação de género* é usada para descrever o processo pelo qual uma pessoa transgénero ou não binária expressa e afirma a sua identidade de género verdadeira. Esse processo pode incluir transição física -terapia de hormônios, procedimentos cirúrgicos-, social e/ou emocional -mudanças de nome e pronome, roupas e aparência-, é usado *reafirmação de género* em lugar de *mudança de sexo ou género* para descrever um processo positivo e capacitador de aceitação e autenticidade.

⁸⁶ O termo “passar” refere-se à experiência de uma pessoa TRANS ser percebida e reconhecida como pertencente ao género com qual se identifica, sem ser prontamente identificada como TRANS. “Passar por” é então um modo de identificação de género socialmente aceite, sem discriminação ou questionamentos sobre sua autenticidade. Apesar de “passar” ser importante para algumas pessoas, para se sentirem alinhadas com sua identidade, pode muitas vezes gerar expectativas irreais e pressões sobre pessoas TRANS.

⁸⁷ Expressão usada em português para referir o amplo espectro de identidades de género que não seguem as convenções tradicionais de masculino e feminino, esta expressão oferece uma linguagem mais inclusiva e respeitosa para descrever a diversidade de experiências de género.

ênfatisa a mudanãa de sexo como afirmaãõ de gênero e a necessidade de *passar*, promove expressões susceptíveis de sistematicamente patologizar as personagens, tendo o cinema perpetuado a sua obsessãõ por genitais e pela transformaãõ física com filmes como *Glen or Glenda* (1953), *Adam est... Éve* (1954), *The Christine Jorsen Story* (1970), *Dog Day Afternoon* (1975) e muitos outros. A minha identificaãõ com personagens transgênero no cinema foi, em grande medida, uma de sofrimento, dor e outros aspectos negativos da experiênãia TRANS. Sãõ poucos os filmes que retratam uma experiênãia transgênero positiva, como em *Soy niõo*, um filme chileno de 2022, da realizadora Lorena Zilleruelo. Trata-se de um filme que, por acaso, é também um dos raros retratos que conheço de transmasculinidade⁸⁸. Por outro lado, a indústria do cinema tem explorado a identidade trans, tal como fez com as mulheres prostitutas, assassinas, vítimas, objeto de ridicularizaãõ e mercadoria⁸⁹. Pretendo com isto sublinhar que, se estou a falar da identidade trans, é porque é a partir da visibilizaãõ desta identidade e da classificaãõ de personagens como trans que se comeãam a desafiar noãões rígidas, lineares, binárias, sobre gênero, mesmo se isso ainda é feito a partir de um prisma negativo. ***

O filósofo e escritor trans Paul B. Preciado põe em questãõ a representaãõ das identidades trans nos média. Paul Preciado acredita que as identidades transgênero nunca poderãõ passar, porque os processos de reafirmaãõ de gênero desconstroem as ideias tradicionais de homem e mulher.⁹⁰ Para além de explorar recentemente estas questões como escritor, Preciado adentra-se na criaãõ audiovisual como realizador com o filme *Orlando: A minha biografia política* (2023). A plataforma de streaming franco-alemã Artetv, encomenda a Preciado uma autobiografia e, como resposta, ele usa a novela de Virginia Woolf

⁸⁸ Há ainda o famoso drama norte-americano *Boys Don't Cry* (1999,) de Kimberly Peirce, que retrata uma experiênãia transmasculina, mas, mais uma vez conta uma experiênãia negativa em que, e tal como acontece com *Soy niõo*, ênfatisa um desejo de transiãõ física para uma aparênãia normativa do gênero masculino.

⁸⁹ O retrato mais comum de identidades TRANS é o de mulheres TRANS e, muitas vezes, estas representadas como homens vestidos de mulher, ou seja, nãõ se recorrendo a identidades reais, mas a uma máscara. Muito usual é também a representaãõ de mulheres transgênero como mercadoria, objetos sexuais, hiper femininos, sendo, nesses casos, a sua profissãõ, quase sempre, a de trabalhadoras sexuais. Alguns exemplos sãõ: Jackie, a prostituta negra, em *Risky Business* (1983); Jazzmun, representando em dois filmes uma prostituta TRANS negra, em *Blast from the past* (1999) e *The 40 years old virgin* (Judd Apatow, 2005); *Tangerine* (Sean S. Baker, 2015); *Strella* (Panos H. Koutras,2009); *Julia* (Johanna Jackie Baier, 2013). Há ainda, por sua vez, filmes onde os homens se vestem de mulher para matar ou para serem os vilões, como, por exemplo *The silence of the lambs*, (Jonathan Demme,1991), onde, embora o assassino nãõ seja transgênero, a açãõ de matar para vestir a pele das mulheres faz uma referênãia direta à ideia de transsexualidade criada pelos media e *Dressed to kill* (Brian de Palma,1980) onde Bobby se veste como mulher para matar.

⁹⁰ No seu texto intitulado *Testo junkie*, Preciado reflete sobre a influênãia da farmacologia na construãõ da identidade de gênero, referindo-se também, no texto *Manifesto contrasexual*, na sua reflexãõ sobre o sexo e a sexualidade, à introduãõ de brinquedos sexuais.

para criar um filme experimental. O filme explora a experiência TRANS como uma experiência múltipla e complexa. As personagens expõem problemas comuns da vida de uma pessoa TRANS, coisas quotidianas, como a mudança de um nome. Cada história se entrelaça com as experiências da personagem de Orlando e do próprio Paul Preciado, que parafraseia os seus próprios textos. No filme, todas as personagens se apresentam face à câmara como TRANS e como a personagem de Orlando de Virginia Woolf. Presente, realidade, ficção, ensaio, até o processo de criação do filme faz parte da narrativa e define a estética do filme. Não será por acaso que o filme assume uma forma híbrida, pois para falar de identidades TRANS, *queer*, ou não binárias de forma responsável, não é possível fazê-lo com as mesmas estruturas repressoras habituais.

Enquanto eram desenvolvidos filmes para as massas, de estruturas narrativas clássicas e conceitos binários sobre identidades transgénero, como aqueles mencionados anteriormente, uma outra variedade de filmes transgrediu a norma e criou uma imagem mais abrangente sobre a identidade. A realidade e a tendência natural é que, efetivamente, estes filmes não chegam, sequer, aos cinemas nem às plataformas de distribuição comerciais, antes encontrando espaço em festivais, museus ou espaços alternativos de projecção. São filmes que foram, por exemplo, identificados como filmes da NQC⁹¹ por Ruby Rich e que tinham em comum falar de uma maneira ou de outra sobre a comunidade LGBTQIA+, de forma socialmente responsável. Os filmes do NQC criam personagens sem vergonha da sua identidade e têm em comum ser de difícil categorização, alinhando num certo padrão estético, narrativo ou de estratégias de produção, com estruturas narrativas e autorais comuns e criando um novo tipo de audiência.

As personagens desenvolvidas no cinema não têm de encaixar nos estereótipos dos modelos estabelecidos por certas tendências (sociais, culturais, económicas, etc.). Acredito que os filmes têm a capacidade de falar sobre aquilo que ainda não tem categoria.

⁹¹ «Of course, the new queer films and videos aren't all the same and don't share a single aesthetic vocabulary, strategy, or concern. Nonetheless they are united by a common style: call it "Homo Pomo.» (Rich, 2013: 18) O livro *New Queer Cinema* de B. Ruby Rich além de servir como biblioteca para o cinema queer, também conta a história de definição desta categoria.

5.2. MARIE.

Ê *realizadorie* deste filme. Tem uma personalidade curiosa. Faz perguntas atrás da câmara ao mesmo tempo que filma.

Marie identifica-se com Carlos porque ele tem uma identidade cultural fluida. Interessam-lhe as características antiautoritárias que envolvem o grafiti. Com o nome +popA, Marie começa praticar grafiti sobre cartazes anti-aborto, paredes de igrejas e cartazes sobre Cristo.

5.3. +popA.⁹²

[...] o fenómeno mais surpreendente é que as pessoas ainda queiram trabalhar. O anarquismo visa despojar o trabalho de seu aspecto entorpecedor e entediante, de seu desânimo e compulsão. Visa tornar o trabalho um instrumento de alegria, de força, de cor, de verdadeira harmonia, de modo que até o tipo de pessoa mais pobre encontre no trabalho divertimento e esperança.⁹³

Emma Goldman. Anarchism: what it really stands for.

+popA é *ê narradore* deste filme, alter ego de Marie; de corpo atlético, estatura baixa e cabelo castanho escuro. É a partir do seu ponto de vista que observamos o grafiti.

+popA⁹⁴ é um *tag* com uma estética que se afasta da estética do hip hop que costumam ter *ês grafiteiros* como o Carlos. O *tag* é sempre de cor vermelha vibrante, com um estilo visceral que expõe manifestamente a textura da tinta, sempre a escorrer, e de linha fluida: «Uma linha ativa numa caminhada, movendo-se livremente, sem objetivo. Uma caminhada por amor à caminhada.» (Klee, 1960: 16). Para além de poético, o *tag* é também reflexivo.

O nome +popA vem da palavra *Popola*. *Popola* é uma palavra em calão dominicano usada para fazer referência à vagina. Em português, o seu equivalente é *pipi*. *Popa* é o diminutivo de *popola*. *Popa* é usada pelas crianças e pelos adultos para falar com as crianças sobre a vagina. Trata-se de uma palavra que carrega ingenuidade. Como pessoa a quem foi atribuído o género feminino à nascença, +popA apropria-se desta palavra para falar de si, a partir de uma perspectiva

⁹² <https://www.instagram.com/maispopa/>

⁹³ Traduzido do original: «[...] the most astounding phenomenon is that people should want to work at all now. Anarchism aims to strip labor of its deadening, dulling aspect, of its gloom and compulsion. It aims to make work an instrument of joy, of strength, of color, of real harmony, so that the poorest sort of a man should find in work both recreation and hope.» (Goldman, E. 2022: 56)

⁹⁴ Ver Figura 7, 8 e 9 em anexo.

TRANS, numa tentativa de desenraizar a sua ligação à ideia de mulher. +popA também escreve +pipi (português) e +pototA (euskera).

+popA começa por escrever frases⁹⁵ originais e apropriações de palavras, que tentam pôr em causa e reivindicar os espaços através de uma identidade visual própria. Nestas apropriações, *elu* usa palavras *dê autories* com quem compartilha ideias.

As frases são sempre escritas em cor vermelha, como referência ao sangue, sendo o vermelho sangue um símbolo de força e poder, contrariamente ao que lhe é normalmente associado: desconforto, ansiedade e dor.

Algumas das frases de +popA:

A nação é um drama com o objetivo de entreter..

O meu corpo menstrua com altos níveis de testosterona e hiperatividade.

Existindo além do que posso nomear.

Não há língua materna, apenas um domínio do poder por uma língua dominante, dentro de uma multiplicidade política.

5.4. **CARLOS - Carlos Jesus Martinez Domingues / FEEGZ / FIGARO / FIRO173.**

Carlos Jesus Martinez Dominguez autodefine-se como artista «caribenho, nova-iorquino, não teísta, agnóstico, pai, poliamoroso, autodidata, educador, polemista, que desconfia de pessoas brancas, devorador de gelado de café da Häagen-Dazs, a favor da marijuana, amante de Hip Hop, *sneakers*, *comics*, ficção científica, e expulso do ensino médio. Carlos é dominicano, porto-riquenho e estadunidense. Os *tags* do Carlos são Feegz, Figaro, Firo173.»⁹⁶

O seu quotidiano em Nova Iorque é o de um artista contemporâneo que luta pela inclusão. A sua prática artística é sobretudo social, onde a produção se estabelece fora de uma indústria que promove constantemente a criação de um produto material para ser comercializado e capitalizado. O seu trabalho reivindica a pertença a uma dominicanidade inclusiva, constituindo-se, simultaneamente, como uma tentativa em ser identificado como caribenho, em vez de hispânico ou latinx. Com uma estética de graffiti influenciada pelo Hip Hop, o seu trabalho

⁹⁵ Estas frases ou textos aproximam-se das de Samo©, no sentido em que são declarações de princípios anti-sistema, que falam de experiências de identidades dissidentes. Samo© é o *tag* de Jean Michel Basquiat e Al Diaz, que começaram por escrever frases que exortavam as pessoas a questionar as normas. Ver o artigo *Viewing Samo* de Henry Flynt onde há uma seleção dos textos de Samo. Acedido a 4 Julho de 2024. <https://henryflynt.org/overviews/Samo/viewingsamo.pdf>

⁹⁶ Declaração de artista do Carlos. Acedido a 8 de Julho de 2024 <https://feegz.wordpress.com/about-feegz/>

torna-se acessível à sua comunidade, ainda que, por vezes, critique violentamente a cultura dominicana que o rejeita.

Carlos nasceu a 21 de Setembro de 1976, num campo militar chamado Camp Lejeune, em Onslow County, na Carolina do Norte. Quando nasceu, o seu pai, portorriquenho, Carlos Jesus Martinez, tinha 20 anos e a sua mãe, dominicana, Carmen Mercedes Dominguez, tinha 21. Aos 5 anos de idade, quando ainda viviam na Carolina do Norte, Carlos pede à mãe que prepare tacos como fazem na casa de seus *amigos mexicanos* e chateia-se porque a mãe os prepara à sua maneira, pois não são *mexicanos*. A mãe pega num mapa para lhe mostrar de onde *elus* vêm e Carlos fica surpreso, ao saber que vêm de ilhas tão pequenas. Foi com esta e com outras situações similares que o seu interesse pela história surgiu. Aos 14 anos, perguntou à avó quem era aquele suíço/italiano na parede. A avó respondeu: «Meu querido índio, aquele é Deus.» Carlos não ficou convencido com a resposta e desafiou a ideia racista de beleza da sua avó, quando mais tarde, com 35 anos, desenvolveu a sua primeira obra intitulada «*The Jewish Zombie*»⁹⁷ para ser exibida no *Museu do Bairro*⁹⁸ em Nova Iorque.

Durante a sua adolescência, pouco depois de se mudar para Nova Iorque, Carlos encontrou afinidade no movimento do graffiti vandálico. Nessa cidade, à volta de uma das maiores comunidades dominicanas estrangeiras, Carlos foi confrontado com a hegemonia cultural: ali, as primeiras gerações de dominicanos marginalizavam a diáspora que não falava espanhol e não era católica, nem nacionalista.

Apesar de não ter um título académico e uma formação universitária, em 2009 Carlos começou a dar aulas de graffiti. Foi por esta altura que Carlos mergulhou na prática artística. Para ser reconhecido como artista, apropriou-se de um discurso político-social que definia, perante a instituição, o graffiti como arte.

Em 2013, participou na sua primeira exposição de arte num museu na República Dominicana. Foi depois dessa mostra, centrada na visibilidade da história do Caribe, numa perspectiva colonial e católica, que começou o seu interesse em posicionar *ês dominicanos* dentro do movimento artístico do graffiti, a

⁹⁷ Ver Figura 10.

⁹⁸ O Museo del Barrio é um museu localizado no bairro de East Harlem em Nova Iorque, bairro conhecido como *El Barrio*. O museu, fundado em 1969, tem como foco a arte e a cultura latino-americana, caribenha e latina nos Estados Unidos. Expõe uma variedade de obras de arte, realiza exposições temporárias e oferece programas educacionais e eventos culturais que celebram a diversidade e a contribuição das comunidades latinas para a cultura americana.

que ele chama «*o maior movimento artístico na história*». Carlos começa, então, a documentar o grafiti dominicano para fazer uma exposição. Por ter dificuldades técnicas para realizar esse trabalho de documentação, pediu ajuda a Marie para documentar em vídeo as entrevistas da pesquisa. Assim começou a colaboração entre *ês dues* artistas, com a criação de um arquivo audiovisual sobre as histórias orais de *grafiteiros dominicanos*.

Carlos tem uma tatuagem desbotada no ombro: uma fusão das bandeiras de Porto Rico e da República Dominicana. A sua identidade é composta pela convivência dessas duas culturas. Esta característica introduz Carlos como a primeira identidade fluida no filme. Carlos não é suficientemente dominicano, porto-riquenho, nem suficientemente estadunidense, embora o lugar onde nasceu, os Estados Unidos, defina a maior parte da sua identidade. A sua personagem vive num vazio identitário como diáspora e o grafiti é a única cultura que o reconhece. Uma cultura que não se importa que não fale bem espanhol, nem inglês correto, e que não tenha terminado a escola.

5.5. MUFFINMAN.

All City Writer, de ascendência dominicana, nasceu e foi criado no Bronx, numa comunidade negra. Gosta do rock, punk e grafiti. Usa os pronomes *elu*, ele e ela. O seu *tag* é Muffinman, uma ilustração sem letras⁹⁹. O desenho, inspirado num bolo, está carregado de informações e emoções relacionadas a sua identidade *queer*.

Muffinman¹⁰⁰ fala um calão de um bairro social no Bronx. *Elu* cresceu numa família católica e branca, realizou uma licenciatura em desenho, casou-se e tem uma filha. Atualmente trabalha como técnico de mudanças, separou-se e tem a custódia compartilhada da sua filha. Quando tem dinheiro, viaja até à República Dominicana para espalhar seu *tag* pela ilha e ajudar a comunidade jovem de *grafiteiros*.

O *tag* do Muffinman é um bolo; um bolinho individual, fofo, macio e doce. Os *muffins* são decorados com cobertura de glacé, creme de manteiga, chantilly ou outros tipos de coberturas doces. São bolos frequentemente

⁹⁹ Ver Figura 14 e 15.

¹⁰⁰ Palavras de muffinman <https://x.com/muffinmannyc>

associados à celebração, indulgência, criatividade, às crianças e às mulheres. O bolo não é um signo inerentemente masculino ou feminino. A simbologia feminina é atribuída pela sociedade, sendo que a sua preparação e compartilhamento é um gesto tradicionalmente feminino, provavelmente por ser um doce macio, delicado e colorido, qualidades associadas às mulheres, também elas percebidas como como objetos macios e delicados.

Um signo pode adquirir outro significado de outros signos, por exemplo, o desenho de um *cupcake* pode tornar-se o desenho de um *muffin*, porque a diferença fundamental entre um e outro reside na massa e na ilustração de Muffinman não sabemos se a massa é densa ou é fofo.¹⁰¹ Qualquer objeto pode adquirir um outro significado, todo o objeto físico «reflete e retrata uma outra realidade, que lhe é exterior» (Bakhtin, 2006: 21), da mesma maneira «os produtos de consumo, assim como os instrumentos, podem ser associados a signos ideológicos, mas essa associação não apaga a linha de demarcação existente entre eles» (ibid.) Um *cupcake*, produto de consumo, objeto físico, pode tornar-se signo para as coisas antes mencionadas, mas podem também ser-lhe atribuídos outros significados: «Compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos.» (ibid., 32)

O grafiti é uma cultura que predomina nos bairros marginalizados e é praticada geralmente por homens. Muffinman é do Bronx, um bairro com muita criminalidade, onde as ruas estão cheias de drogas, *gangs* e prostituição. Foi ali que começou a escrever o seu *tag* sem permissão, foi ali que começou a expor sua identidade *queer*. Na rua ele era percebido como homem e carregava a pressão social daquilo que um homem deveria ser, por isso o seu *tag* foi razão para ele ser violentado.

Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social.

¹⁰¹Ver Figura 16.

Nesse processo de desenvolvimento que acontece na rua, por vezes *é* Muffinman sai para tagar com sapatos altos, saia, e cabelo comprido e solto. Muffinman tem vivido numa permanente luta por ser *reconhecido* como aquilo que *elu* quer e não pelos símbolos que a sociedade atribui aos desenhos ou à performance do seu corpo, durante a ação de tagar.

5.6. **BOYCETA.**

Boyceta¹⁰² *é* um *tag* criado em Lisboa por uma pessoa não-binária originária do Recife, no Brasil. O termo *Boyceta* *é* um trocadilho de *bucetão*¹⁰³, uma expressão utilizada para fazer referência à sua identidade trans-masculina. Boyceta começou como um nome de usuário em jogos, inicialmente no jogo Among Us, e mais tarde tornou-se um *tag*.

Boyceta nunca viu ninguém usar este nome para tagar, nem em Lisboa, nem no Brasil, mas observou que o termo era utilizado nas redes sociais. Antes de escrever o seu nome nas ruas, como forma de reconectar-se com as origens e língua de Recife, Boyceta começou a escrever «caí de boca no meu bucetão» que faz parte da letra de uma música com o título «Caí de boca no meu Bucetão». Depois, continuou com a prática de escrever nas ruas, apropriando-se sempre de letras de músicas do Recife. São músicas que quase sempre fazem referência à condição de emigrante, ao sexo ou a relacionamentos românticos. Quando Boyceta não tem tempo para escrever um texto, escreve o seu *tag*.

Os *tags* de Boyceta têm um estilo particular: possuem a característica de estarem escritas *Com Serifa*¹⁰⁴, um estilo de tipografia que distingue Boyceta de outros *tags*, permitindo que as pessoas *é* reconheçam.

Algumas das frases de Boyceta:

Que rainha sou eu
Eu tô do mesmo lado só que
Para que rimar amor e dor
Centenas de casos de amor
Pelos compassos do andaço eu tento até me guiar
Teu foco Já É outro mas devia ser VC
Morrer em lisboa é horrível
Primeiro vc lambe, depois vc come

¹⁰² Ver Figura 18.

¹⁰³ Ver Figura 17.

¹⁰⁴ Ver Figura 19. *Com serifa* *é* um estilo de fontes que possuem pequenos traços e prolongamentos decorativos nas extremidades das letras.

5.7. EPHÍMERO.

Ephímero é um projeto focado na construção da identidade fluida através do *tag*. Pode entender-se como uma prática social que existe sob a forma de um arquivo comunitário e interativo que promove a troca interpessoal como forma de educação horizontal.

De início, o projeto procurava ser a primeira mostra de graffiti dominicano num museu, mas não encontrou espaços físicos, pelo que acabou por se tornar uma página web. A página foi desenvolvida com uma bolsa e uma residência artística em *Loisaida Center* em Nova Iorque. Foi assim que *Ephímero* digitalizou dois *Blackbooks* que foram produzidos em colaboração com artistas de todas as idades, estratos sociais, estabelecidos e em desenvolvimento, *dominicanes* e de ascendência dominicana em NYC, Porto Rico, Haiti, República Dominicana, Espanha e Alemanha.

Depois do site, com interesse em expor o documento audiovisual das entrevistas de mais de 40 artistas *dominicanes*, *Ephímero* concorreu a algumas bolsas e residências, tendo sido sempre rejeitado.

Finalmente, em 2024, após mudar o enfoque para os *tags* e abranger outras culturas, *Ephímero* teve a oportunidade de participar mais uma vez numa residência¹⁰⁵ onde, colaborativamente com crianças, foram produzidas obras que foram exibidas na universidade NOVA SBE em Carcavelos, Portugal. Esta mostra colaborativa foi a primeira exibição do projecto *Ephímero* num espaço físico.

O projeto desencadeia a amizade entre Marie e Carlos e, mais tarde, o interesse de Marie pelo *tag*. O *tag* é um objeto catalisador da fluidez, pois muda de forma consoante as oportunidades que surgem para que possa existir.

¹⁰⁵ *Ephímero* participou em *Play(the)ground: Lugares de (im)permanência*. *Play (the) ground* é um programa de residência artística num bairro autogerido ameaçado de despejo em Lisboa. O programa é desenvolvido pelo coletivo de curadoria *mais uno +1*. Acessado a 9 de Julho de 2024 <https://maisunomaisum.pt/residencias-1>

VI

ESPAÇOS

6.1. WASHINGTON HEIGHTS - NOVA IORQUE.

Em Washington Heights, Marie descobre a cultura do graffiti.

Túneis e passagens subterrâneas cobertos de arte urbana, graffiti, *tags* conectam as diferentes partes do bairro de Washington Heights onde se concentra a maior população de *dominicanes* fora da ilha.

A paisagem é caracterizada por uma arquitetura brutalista, pré-guerra, de prédios de tijolo vermelho, altos, construídos sobre palafitas cravados profundamente sobre uma série de penhascos, com escadas de cimento e elevadores que rangem.

Nesta zona existe uma mistura de estilos arquitectónicos que incluem edifícios históricos e novos desenvolvimentos de habitação. O bairro é conhecido pelas suas vistas panorâmicas do rio Hudson e pela proximidade com o Fort Tryon Park e o Cloisters, que exibem a arquitetura medieval europeia.

Em Washington Heights existe a ideia de que todas as pessoas que vêm da *Hispaniola*¹⁰⁶ partilham o mesmo orgulho pela história e cultura dominicana. Nas ruas está tudo escrito em espanhol dominicano, mesmo uma parte da avenida mais importante do bairro tem o nome do pai da pátria *Juan Pablo Duarte Boulevard*. Esta parte da avenida é comercial, muito barulhenta e suja, e à noite brilha intensamente com luzes leds de cores vibrantes. Há uma abundância de bandeiras dominicanas penduradas e pintadas nas fachadas dos restaurantes, mercearias e lojas de comida, *santeria*, igrejas católicas, e salões de beleza.

Muitas paredes de Washington Heights estão decoradas com murais coloridos que retratam figuras patrióticas e religiosas. Esses elementos visuais contribuem para a romantização da cultura dominicana que vem da ilha e perpetuam tradições herdadas de um sistema católico, machista, xenófobo, racista e transfóbico.

Mas é também em Washington Heights que a cultura se transforma. *Ês filhas* da diáspora dominicana constroem uma concepção mais abrangente da identidade dominicana.

¹⁰⁶ *Hispaniola* é o nome, desde 1492, da ilha onde está localizada a República Dominicana.

6.2. DISTRITO NACIONAL, REPÚBLICA DOMINICANA.

No Distrito Nacional, Marie escolhe um nome para tagar, +popA. Com ele começa a procurar um estilo.

O Distrito Nacional é a capital da República Dominicana, uma nação localizada numa ilha no meio do mar caribe. A nação é apresentada como um espaço onde as pessoas acreditam na fraternidade incondicional. O Distrito Nacional é um espaço geográfico que homogeneiza a cultura e impõe a história, religião, idioma, tradição, território e outras características dos que estão no poder. A República Dominicana tenta ser tigela da cultura dominicana, ignorando que, embora representativa de um grupo, a identidade cultural é única para cada um dos que com ela se identifica. Esta identidade cultural, antes definida por um processo de colonização, hoje continua a ser redefinida pela migração; *pelês dominicanes* que migram, bem como por *aquelus* que emigram para a ilha e depois sentem identificação com esse espaço.

Como muitas outras cidades, o Distrito Nacional é caracterizado pelo barulho do trânsito e de obras. Gruas, arranha-céus, centros comerciais, painéis publicitários, cabos de eletricidade, viadutos e pontes, contrapõem-se ao céu azul e às nuvens¹⁰⁷ fofas, brancas e esponjosas, com formas como as de *Toy Story* que atribuem uma atmosfera mágica, e um cenário fantasioso, de brinquedos.

¹⁰⁷ Ver Figura 20.

VII

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se é masculino, não é neutro: é masculino. O fato de ser usado como genérico há séculos não é por um acordo linguístico, mas pela simples razão de que o mundo sobre o qual as histórias eram contadas era masculino, literalmente. Porém, se esse mundo não existe mais, não podemos continuar a narrá-lo como se existisse.

Brigitte Vasallo, *O desafio poliamoroso: por uma nova política dos afetos*.

A decisão de traduzir o guião (trabalho de projecto) para português europeu teve como objectivo facilitar a leitura do mesmo, no contexto deste mestrado.

Como mencionado no início do relatório, a pesquisa desenvolve-se (e digo desenvolve em presente porque a investigação, escrita, produção e montagem são processos que se entrelaçam neste projeto, pelo qual estou sempre a desenvolver) ao redor de uma diversidade de línguas, transpondo-se no filme na língua em que falarão cada personagem. No filme haverá uma mistura de línguas, que neste guião não é legível.

Comecei este projeto com o objetivo de desenvolver uma metodologia própria e autoral para escrever um guião cinematográfico, com a ideia de transitar entre o que conhecemos como narrativa fragmentada, ensaística e colagem, para falar sobre a interseção do graffiti e a representação de identidades não binárias e fluidas. Descobri que isto não era possível sem falar da minha própria experiência, como *realizadora*, transparentando com a audiência, neste caso o leitor, o processo de desenvolvimento através de uma narrativa em primeira pessoa, autobiográfica. O primeiro desafio, que ainda continua a ser, é a linguagem neutra usada para falar sobre as personagens e os temas que apresenta o guião.

Na investigação encontrei as palavras para expressar as minhas ideias, desde os temas desenvolvidos neste relatório até as falas das personagens no guião. A escrita do guião, que envolveu gravar conversas com outras pessoas, trouxe desafios maiores do que inicialmente tinha imaginado, relativamente à escrita em linguagem neutra portuguesa, pois ainda que haja um amplo uso oral desta forma neutra, há pouco uso em textos académicos e o seu reconhecimento continua a ser um desafio.

7.1. PROPOSTA ESTÉTICA E FORMAL

A primeira característica deste filme é a ruptura da sincronia entre imagem e som. O som é composto principalmente por diálogos que funcionam de forma semelhante a *India Song* de Marguerite Duras, no sentido de que as vozes fora de campo, que na maioria dos casos são diálogos, servem como estrutura narrativa que geram intimidade e desenvolvem a história. Neste filme, as vozes provêm de três fontes: diálogos de chamadas telefônicas, diálogos de entrevistas e a voz *dé narradorie*. Esta voz na primeira pessoa, é reflexiva e introspectiva: narra observações, pensamentos e sentimentos, de forma informal e sincera. A abordagem pessoal e subjetiva em relação ao tema cria uma ponte direta com os conceitos desenvolvidos no relatório. A voz será apresentada fragmentariamente, é acompanhando a fragmentação do contínuo das imagens, , entrecortado por separadores a negro. O desenvolvimento desta voz ainda está em curso, sendo construída e desconstruída, diretamente influenciada pelo pensamento reflexivo realizado no presente relatório. Por esta razão, o texto desta voz não foi integrado no guião, encontrando-se como seu anexo, para futuros desenvolvimentos. Em relação ao aspecto visual, o filme utiliza várias texturas e formas características de cada recurso digital usado para capturar a imagem. O seu principal recurso é o vídeo, inspirando-se no modo bricoleur de fazer imagens de *Chats Perchées*, de Chris Marker, que permite refletir de modo fluido sobre a complexidade e diversidade da vida urbana. O filme recorre, como já foi dito, à colagem, uma composição fragmentada de diferentes formas e texturas, para formar uma imagem heterogénea que fala diretamente sobre a multiplicidade e fluidez. Se, por um lado, as imagens se aglomeram num único plano, por outro, gera-se um diálogo entre planos de diferentes estéticas e formatos. O ritmo do filme será estabelecido por momentos curtos e fragmentados que saltam no tempo, gerando uma montagem dinâmica, na qual se faz referência aos conteúdos de curta duração que estamos habituados a consumir hoje, como as histórias do Instagram, ou de outras redes.

A estética visual do filme pode dividir-se em três categorias: o material de arquivo que existe como passado, datado de 2014 até hoje, as performances de artistas que criam o seu *tag* e as capturas de ecrã da secretária do computador.

O material de arquivo é constituído por fotografias estáticas, vídeos do *smartphone* e outros dispositivos comerciais de captura de imagem, como *handycams*. Este material é reconhecido pelas suas características inerentes, como o ruído digital e o seu aspecto visual.

Os vídeos de arquivo representam o olhar de Marie. São uma câmara subjetiva que por vezes se torna observativa, com movimentos suaves e fluidos. Noutras ocasiões, a câmara interage com as personagens e realiza movimentos abruptos. Neste cenário, predominam os planos aproximados, tanto através da manipulação da lente, como de forma digital, ampliando a imagem, concentrando a atenção em elementos do espaço e das obras das personagens.

As performances referem-se aos momentos em que *ês* artistas realizam os seus *tags*. São imagens com mais investimento de pós-produção, o que significa que a imagem está limpa (sem ruído visual), por relação ao material de arquivo. Esses momentos ocorrem durante as primeiras horas da manhã ou ao entardecer, imediatamente antes ou depois da "hora dourada", predominando cores pastel e suaves.

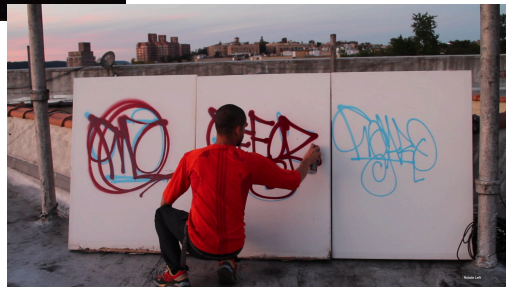
Como terceiro recurso, são utilizadas as gravações do ecrã do computador. As imagens são gravadas diretamente no computador ou com um dispositivo externo e são, sobretudo, imagens da área de trabalho de Marie, onde se reúnem os diversos materiais coligidos para a criação do projeto *Ephímero* e do filme +POPA.

II GUIÃO

Em anexo.

https://drive.google.com/file/d/1uJILxDCje3Gg_wXr-J81AR8zxUX0Ljy3/view?usp=sharing

III
ANEXO IMAGENS DO GUIÃO



ANEXOS RELATIVOS A INVESTIGAÇÃO DE CAMPO.

Filmes assistidos durante a pesquisa de este filme.

<https://boxd.it/tY89s>

Análises sobre o uso da colagem como estrutura narrativa fragmentada no filme *Transeuntes*.

http://mariejimenes.com/s/Transeuntes_collage_-Tandem_Narrative_Marie_Jimenez.pdf

ENCONTROS (ENTREVISTAS E CONVERSAS).

Transcrições de áudios entre Marie e Carlos.

https://drive.google.com/file/d/1BTF_M3VOHoUcau_uM5SboyhwAdQdIKyz/view?usp=sharing

Transcrições de vídeo do arquivo *Ephímero: A Dominican graff Perspective*.

<https://drive.google.com/file/d/1XkwPvm8taQEhtIPZoshO20-MdP2MC5XC/view?usp=sharing>

Transcrição entrevista Muffinman.

https://drive.google.com/file/d/1zD9vmXLa_SepXBtCSh25yeR-TVP5rxDK/view?usp=sharing

Transcrição entrevista Boyceta.

<https://drive.google.com/file/d/1CxwKcsciHgVmsuDGfUk4ilqckyed8buN/view?usp=sharing>

ENSAIOS.

Cultural Identity

[https://drive.google.com/file/d/10IJMjic5HyKyS8LwFOT_g017uGWznk
Wd/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/10IJMjic5HyKyS8LwFOT_g017uGWznkWd/view?usp=sharing)

Gender Identity

[https://drive.google.com/file/d/1FussoR72HIkNG12OXjRSjppsDT2RcIX
C/view?usp=share_link](https://drive.google.com/file/d/1FussoR72HIkNG12OXjRSjppsDT2RcIXC/view?usp=share_link)

Grafiti Identity

[https://drive.google.com/file/d/14k7vl3xvJTikx4aVCV6bQLhuP6ZkpNIJ/
view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/14k7vl3xvJTikx4aVCV6bQLhuP6ZkpNIJ/view?usp=sharing)

ANEXO IMAGENS



Figura 1. *SAMO© is Dead – private parking* de Vijay Kern.



Figura 2. Fotografia de uma frase de Samo© em Nova Iorque. Fotografia de Henry Flynt. Imagem #23 na fonte: <https://henryflynt.org/overviews/samo.htm>



Figura 3. Stencil de Obey. Fonte: <https://obeygiant.com/propaganda/manifesto/>



Figura 4. Untitled (We Don't Need Another Hero), 1988, billboard. Barbara Kruger. Fonte: <https://www.artnews.com/feature/barbara-kruger-art-exhibitions-1202696145/>

Limpeza de grafittis e tags na cidade. Antes, durante e depois!
Trabalhos executados ontem, dia 30 de março, no cruzamento entre a Rua Jau e a Rua da Indústria, no Alto de St.º Amaro.

#Lisboa #higieneurbana #artessimvandalismonao



Like Comment Send Share

447

Comment as Marie Jimenez GIF

Figura 5. Acedido a 11 de Maio 2024.

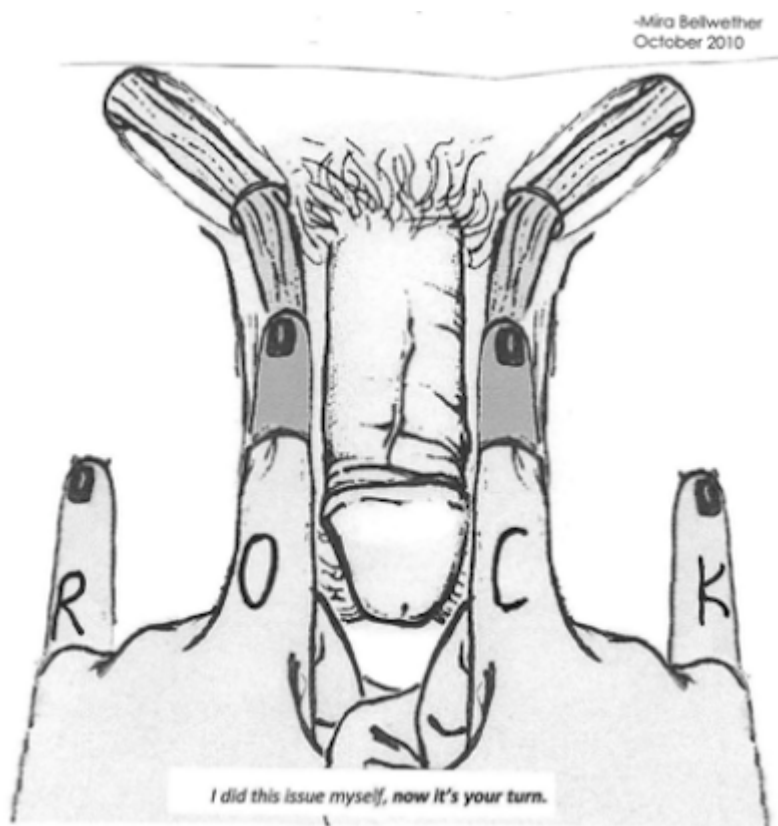


Figura 6. Pàgina i do Fanzine *Fucking trans trans women* de Mira Bellwether.



Figura 7. Fotografia do tag +popA sobre uma na autopista perto de Santo Domingo, Rep. Dom



Figura 8. Fotografia do tag +popA.

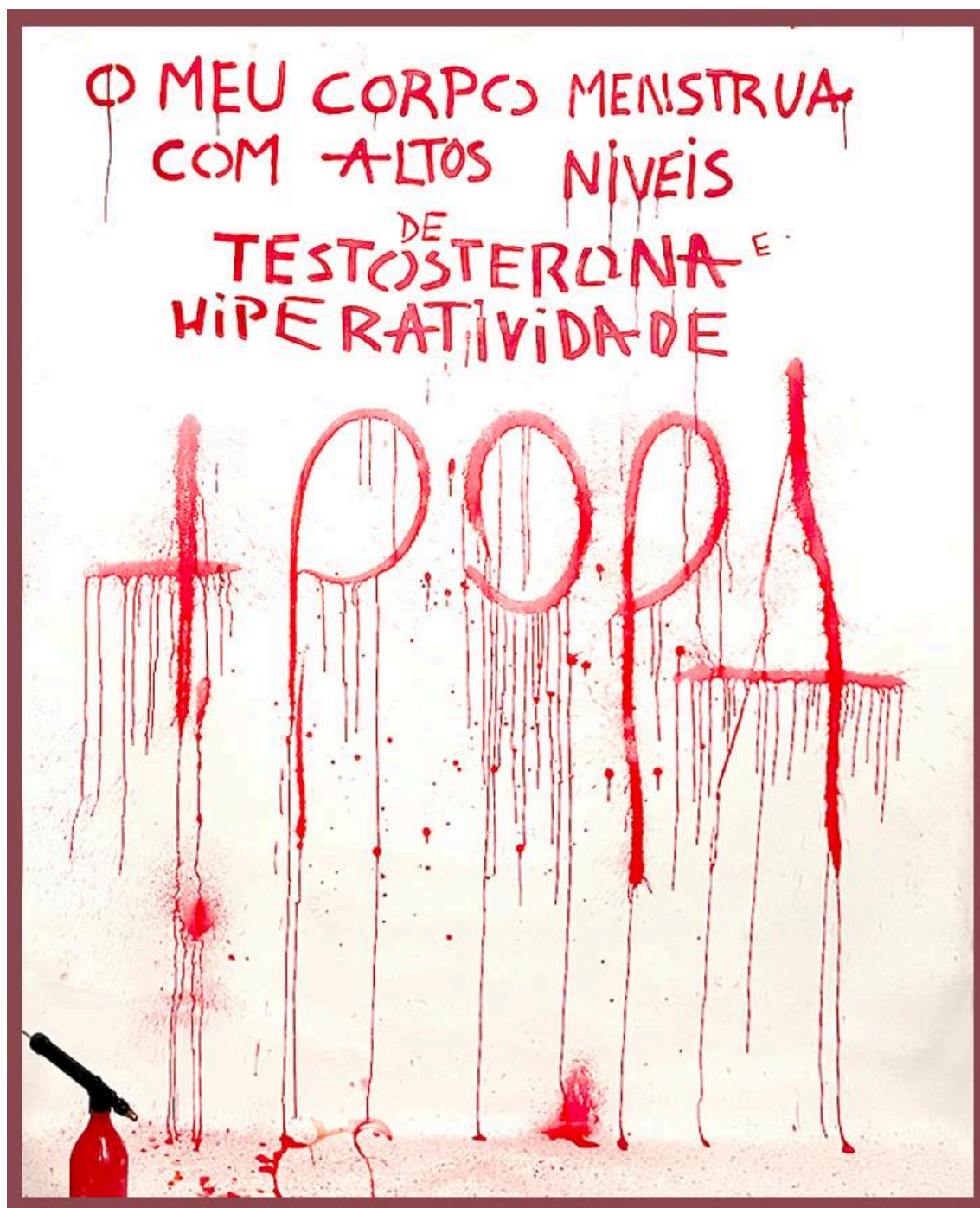


Figura 9. Documento de um Happening em Fevereiro 2024.
Vídeo: https://www.instagram.com/p/C6ZqG2xNBTx/?img_index=1



Figura 13. "Caribbean American Fuck the ñ". Silkscreen print. 2018. Carlos Jesus Martinez Dominguez.



Figura 14. "blackbook #1 - muffinman spread". 2019. Muffinman
Fonte: <https://ephimero.space/book/1>



Figura 15. Muffinman tag em Washington Heights, NYC.

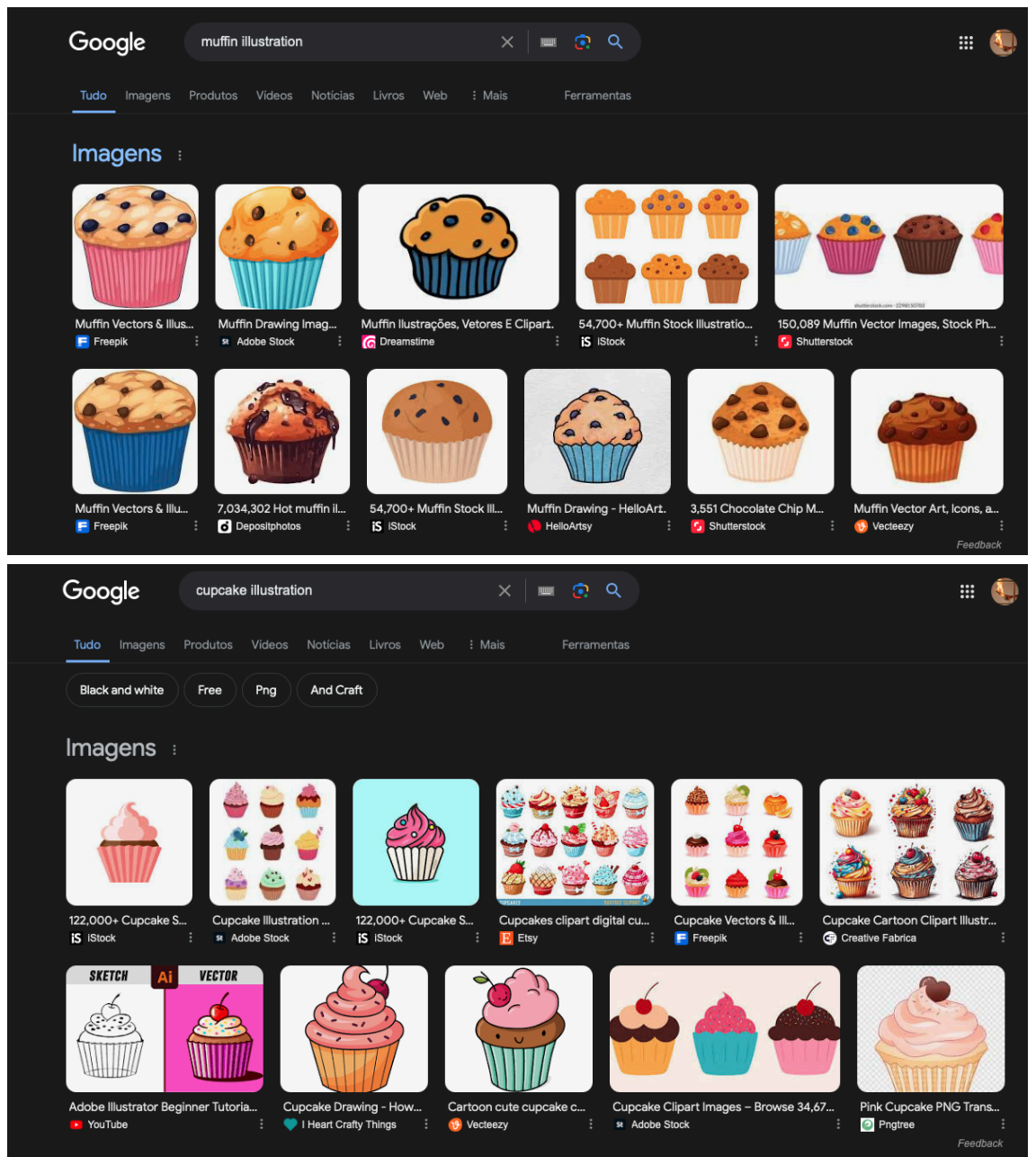


Figura 16. Cupcake e Muffin Google Search. 8 de Julho de 2024.



Figura 17. Entrevista Muffinman 2023



Figura 18. Entrevista Muffinman 2014



Figura 17. Bucetão. Boyceta



Figura 18. Tag Boyceta.

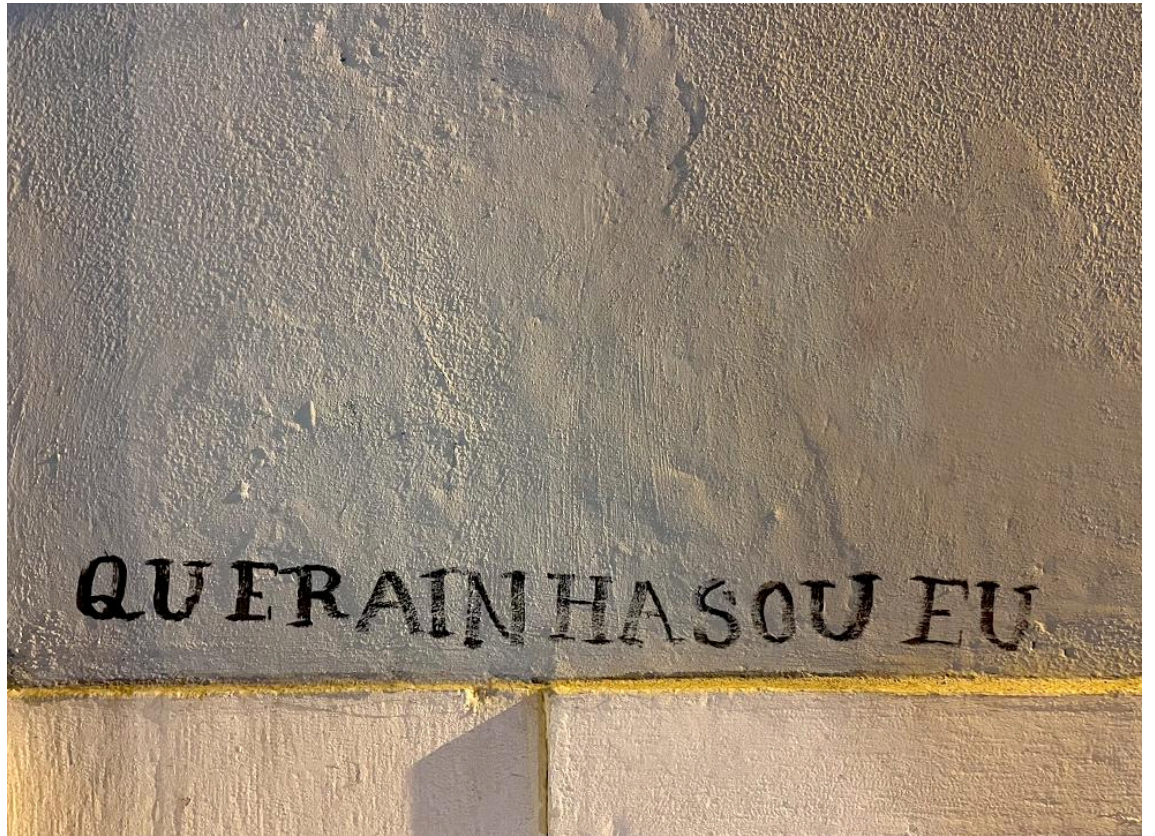


Figura 19. *Que Rainha Sou Eu.* Boyceta.



Figura 20. Still de um vídeo análogo da cidade do Distrito Nacional.

GLOSSÁRIO

All-City

Refere-se ao objetivo, visibilidade, que alcança *ume* artista de graffiti quando o seu trabalho (tags, throw-up, murais, bombs, etc.) está espalhado por toda a cidade, é “all-city”. Ser *reconhecido* como “all city” significa que as peças estão presentes em diversas zonas da cidade e são reconhecíveis por muitas pessoas.

Bubble letter

É um estilo específico no graffiti, caracterizado por letras arredondadas e insufladas que se assemelham a bolhas. As letras são geralmente preenchidas e têm contornos para enfatizar as formas. É um estilo muito usado pelos iniciantes, por ser fácil de executar, este estilo dá um aspecto lúdico às peças de graffiti.

Bomb

Os bombs são obras de graffiti geralmente criados com rapidez, não têm tantos detalhes como outras formas de graffiti. Adquirem diferentes formas, consoante o desenho específico que *é* artista usa para bombing.

Bombing

Refere-se a prática/ação de fazer graffiti extensivamente numa determinada área, consecutivamente e com o objetivo de cobrir o máximo de espaço possível. O termo derivada ideia de uma bomba que explode e cobre uma grande área. Envolve estilos mais simples e rápidos de fazer, como o *tag* e o *throw-up*.

BlackBook

Livro de esboço usado *pelê* artista para desenhar, planejar e desenvolver as suas ideias e peças de graffiti. Serve como diário pessoal, registo visual e espaço de planeamento, para a realização posterior de uma peça em grande formato.

Bee

Adjetivo em calão português do Brasil. Modo carinhoso e afetuoso de se referir a pessoas TRANS masculinas. É usado em conversas informais e entre *amigues*, dentro da comunidade.

Buceta

Palavra considerada vulgar e ofensiva em português do Brasil, usada para se referir a vagina. É considerada extremamente obscena e inadequada em muitos contextos sociais, mas, nalguns contextos da comunidade LGBTQIA+ , a palavra é apropriada, assumindo um significado de ressignificação, empoderamento por pessoas que se definem como femininas ou que têm uma vagina.

Cisgénero

É usado para descrever uma pessoa cuja identidade de gênero está alinhada com o sexo que lhe foi atribuído no nascimento; por exemplo, uma pessoa designada como homem no nascimento que se identifica como homem, ou uma pessoa designada como mulher que se identifica como mulher. O termo CIS é um prefixo derivado do latim, que significa “do mesmo lado”. Usa-se em contraste com o termo TRANS. A palavra cisgénero é usada para fornecer diferenças na linguagem entre pessoas transgénero e não transgénero.

Crew

Grupo de *writers*; juntam-se para pintar e desenvolvem, para além do *tag* pessoal de cada um , um *tag* que define o grupo, normalmente é uma sigla, que se usa como nome ou empresa.

GED

Programa que existe nos Estados Unidos para a obtenção de um certificado equivalente ao diploma de conclusão do ensino médio. Com este certificado as pessoas podem ingressar em programas de ensino superior.

PIECE

No grafíti, “piece” é uma forma abreviada de dizer *masterpiece* é produto da materialização de uma ideia. É um trabalho mais elaborado do que um “tag”.

Leva mais tempo para fazer, envolve letras complexas, muitas cores... São criados por artistas de grafiti experientes e podem ser encontrados em espaços públicos e em galerias. Os artistas usam os “pieces” para demonstrar suas capacidades, exprimir ideias complexas e deixar a sua marca. São realizados em espaços menos efêmeros, ocupam muito espaço e normalmente são feitos com permissão.

OG

É usado como abreviação de “Original Ganster”, para designar de membros antigos e respeitados de gangues. O termo, na contemporaneidade, passou a ser usado para descrever alguém que é autêntico ou altamente respeitado na sua comunidade. Usa-se muito na cultura do Hip Hop para referir figuras influentes, pioneiras.

OPT

É uma residência temporária diretamente relacionada com o visto F-1 de estudante concedido para desenvolver a área de estudo nos Estados Unidos por mínimo um ano e máximo dois com o pedido de extensão.

Homie

É um calão usado na cultura do Hip Hop, entre *amigues próximas*. Homie é uma abreviatura de Homeboy ou Homegirl que é usada para referir *ume amigue proxime*, sem referir o seu género. A palavra transmite sentido de lealdade, amizade, confiança e conexão.

Toy

Refere-se a pessoas que fazem grafiti esporadicamente, ou que o grafiti não é a sua prioridade ou uma prática frequente nas suas vidas. Refere-se também àqueles que praticam o grafiti, mas ainda carecem de conceitos e/ou competências técnicas e estéticas.

Muffin

Termo coloquial usado para descrever a ação de esconder os testículos, ou estimular uma mulher TRANS com os dedos. O termo foi popularizado por Mira Bellwether, no fanzine *Fucking Trans Women*.

Popa

Palavra em calão dominicano que deriva da palavra Popola. É uma forma lúdica usada pelas crianças na República Dominicana para referir-se a vagina. Pode traduzir-se, em português, por “pipi”.

Pipi

Expressão portuguesa informal e comum que se refere à vagina. Palavra usada numa linguagem infantil ou diminutiva tornou-se popular por ser uma palavra mais de pronunciar pelas crianças e para muitas pessoas é também uma maneira mais polida e lúdica de designar a vagina.

Potota

Palavra que usam as crianças para falar da vagina em Euskal Herria. A tradução para português é pipi.

Ephímero

É a junção de Ephemeral, em inglês, e Efímero, em espanhol.

Este é o nome do projeto sobre grafíti de Carlos e Marie, um arquivo interativo e interdisciplinar sobre grafíti dominicano.

Fat cap

Bico ou ponta utilizado nas latas de spray. Trata-se de uma ponta mais “gorda” ou seja, de diâmetro maior, em comparação com as pontas das latas. É usado para fazer preenchimentos rápidos. Liberta maior quantidade de tinta.

Spot

O lugar onde pode ser feito um grafíti.

Taggar

escrever/desenhar o *tag*, espalhá-lo, marcar um local.

Toy

Alguém com falta de habilidade e conhecimento. Pessoa considerada um iniciante ou alguém inexperiente e de capacidades artísticas limitadas. Alguém que não domina as técnicas e os estilos do grafíti ou que não respeita as regras da comunidade. Ser chamado Toy, no grafíti, é considerado um insulto.

Throw-up (throwie)

Peça rápida e legível. Estilo de letra simplificado e rápido de pintar. São geralmente compostos por letras largas e arredondadas, com contornos grossos e preenchidos, com uma ou duas cores sólidas. É mais complexo que um *tag*, mas menos detalhado que um *piece*.

Wheatpaste

Técnica que envolve o uso de uma mistura de água e farinha para colar cartazes de papel em espaços públicos. Esta técnica permite elaborar obras que requerem muito tempo.

Writer/escritor

Denominação que remonta às origens do grafíti em Nova York, é alguém que tem um *tag* e o escreve pela cidade, sendo por isso reconhecido como membro de uma comunidade que faz grafíti. Um writer é *ume* artista, alguém com capacidade e dedicação na prática do grafíti. O *Writer* tem uma identidade definida, que o distingue de *autres* artistas.

Wild style

Estilo de letras que se caracterizam pela ilegibilidade. Foi dos primeiros estilos usados no surgimento do grafíti em Nova Iorque. Sendo um grafíti de elevada complexidade, geralmente consideram-se *Pieces*.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. *Notas de Literatura*. Editado por Tiedemann. Traduzido por Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2003.
- Alberro, Alexander. “Picturing Relations: Images, Text, and Social Engagement.” em *Barbara Kruger*, 193–200. New York: Rizzoli, 2010.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Almeida, Gioni. *Manual para o uso da linguagem neutra em língua portuguesa*. Janeiro 1, 2020. Acedido a 18 de março de 2024. <https://www.academia.edu/43853544>
- Barrento, João. *O género Intranquilo: Anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Traduzido por Vieira e Lahud, 12va edição. Brasil: Hucitec 2006.
- Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*. Traduzido por Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Malden: Polity Press, 2000.
- Bazin, André. *What is cinema?*. Traduzido por Hugh Gray. London: University of California Press, 1967.
- Beaver, Frank Eugene. *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*. Nova Iorque: Peter Lang, 2015.
- Bellwether, Mira. *Fucking a Trans Women*. Outubro, 2010.
- Bense, Max. “On the essay and its prose” (1948). Em *Essays on the Essay film*. Editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan. New York: Columbia University Press, 2017.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” em *Illuminations*. Editado por Hannah Arendt. Traduzido por Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
- Butler, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 2006.
- Branco, Sergio Dias. “The Mosaic-Screen: Exploration and Definition.” *Refractory: A Journal of Entertainment Media*. Dezembro 27, 2008. Acedido a 24 de Setembro de 2024. https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/91140/1/2008_Mosaic-Screen.pdf

Cassiano, Ophelia. *Guia para “linguagem neutra” (pt-br)*. Medium. Junho 10, 2023. Acedido a 18 de março de 2024. <https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b>

Cameron, Alan. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, 24-26. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Cela, Conde José. *Diccionario secreto*, 1. Madrid: Alfaguara, 1968.

Penguin Random House Grupo Editorial. *Comunicado*. Facebook. Setembro 23, 2023. Acedido a 18 de março de 2024. <https://www.facebook.com/share/1aPj9CVZDG5rgak9/?mibextid=WC7FNe>

Preciado, Paul B. *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.

Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

Comolli, Jean-Louis. *Ver e poder: A inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Seleção de Cesar Guimaraes e Ruben Caixeta. Traduzido por Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Cordeiro, Ana Dias. *Comissão Dos Assuntos Constitucionais Aprova Diploma Que Permite Nomes Neutros No Registo Civil*. 3 de Janeiro de 2024. Acedido a 18 de março de 2024. <https://www.publico.pt/2024/01/03/sociedade/noticia/comissao-assuntos-constitucionais-aprova-diploma-permite-nomes-neutros-registo-civil-2075591>.

Debord, Guy. *A Sociedade Do Espetáculo*. Traduzido por terravista. Brasil: Projeto Periferia, 2003.

Debord, Guy. “Theory of the Dérive” (1958). Em *Situationist International*, 2a Edição, 135 - 145. Traduzido por Gunh Anopetil. Protopia, 2006. Acedido a 18 de março de 2024. <https://bibliotecaanarquista.org/library/guy-debord-teoria-da-deriva>

Dragu, Magda. *Form and Meaning in Avant-Garde Collage and Montage*. New York: Routledge, 2020.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. “1837: Of the Refrain” em *A thousand plateaus*. Traduzido por Brian Massumi. London: University of Minnesota Press, 1987.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *AntiOedipus: Capitalism and Schizophrenia*. London: University of Minnesota Press, 1983.

Goldman, Emma. *Anarchism and other essays (1910)*. New York: DOB, 2022. Books.

Ferreira Zacarias, Gabriel. *Crítica do Espetáculo: O Pensamento radical de Guy Debord*. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

Halberstam, J. Jack. *Gaga Feminism: Sex, gender, and the end of normal*. Boston: Beacon Press, 2012. Books.

Hall, Doug e Fifer, Sally Jo. *Illuminating video: An essential guide to video art*. New York: Aperture e Bay Area Video Coalition, 1992.

Hanisch, Carol. “The personal is political.” Carol Hanisch. Janeiro, 2006. <https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

HeforShe. “Linguagem Inclusiva.” HeforShe, 2023. Acedido a 18 de março de 2024. <https://www.heforshelisboa.org/linguagem-inclusiva>

Independent Lens. “Interactive map: Gender-diverse cultures.” Public Broadcasting Service. Agosto, 2015. Acedido a 18 de março de 2024. https://www.pbs.org/independentlens/content/two-spirits_map-html/

Jones, Amelia. “Presence” in absentia: Experiencing performance as documentation.” *Art Journal* 56, nº 4 (1997): 11-18. Acedido a 23 de Junho de 2009. <https://doi.org/10.2307/777715>

Klee, Paul. *Pedagogical sketchbook*. Traduzido por Sibyl Moholy-Nagy. New York: Praeger, 1960.

Knowles, Craig B. “The Temporal Image Mosaic and Its Artistic Applications in Filmmaking.” Dissertação de Mestrado, Queen’s University, 2003.

Lévi-Strauss, Claude. *Wild Thoughts*. Traduzido por Jeffrey Mehlman e John Leavitt, London: University of Chicago Press, 2021.

“Lançamento de Livro com linguagem inclusiva Interrompido Por “protesto intimidatório.”” *Jornal de Notícias*. 23 de Setembro, 2023. Acedido a 18 de março de 2024. <https://www.jn.pt/1236665815/lancamento-de-livro-com-linguagem-inclusiva-interrompido-por-protesto-intimidatorio/>

Lusa. “Há menos pessoas a ir ao cinema em Portugal.” *SIC Notícias*. 09 de Fevereiro, 2024. Acedido a 18 de março de 2024. <https://sicnoticias.pt/cultura/2024-02-09-Cinemas-em-Portugal-com-menos-espectadores-e-receitas-em-2024-459446aa>

Marques, Violeta, Santos, Dani, e QueerIST. “Guia Prático Para Um Português Inclusivo.” 2. Julho, 2021. Acedido a 18 de março de 2024. <http://queerist.tecnico.ulisboa.pt/files/Guia%20Pr%C3%A1tico%20Para%20Um%20Portugu%C3%AAs%20Inclusivo.pdf>

Maglio, Tony. “Two-thirds of U.S. adults would rather wait to watch movies on streaming.” *IndieWire*. 14 de Maio, 2024. Acedido a 18 de março de 2024.

<https://www.indiewire.com/news/analysis/movies-on-streaming-not-in-theaters-1234964413/>

McKee, Robert. “Funções da estrutura e personagem”. Em *Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita do Roteiro*, 110. Traduzido por Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2013.

Musil, Robert. “The man without qualities” (1930-1943). Em *Essays on the Essay film*. Editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan. New York: Columbia University Press, 2017.

Montaigne, Michel. Em *Essays*. Traduzido por J.M. Cohen. London: Penguin Books, 1993.

Rascaroli, Laura. “The essay film: Problems, definitions, textual commitments”. Em *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49, nº2, 24–47. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

Rich, Ruby B. *New Queer Cinema: The director's cut*. London: Duke University Press, 2013.

Rascaroli, Laura. “The essay film: Problems, Definitions, Textual Commitments” (2009). Em *Essays on the Essay film*. Editado por Nora M. Alter e Timothy Corrigan. New York: Columbia University Press, 2017.

Rosenberg, Harold. “The American Action Painters,” *Art News*. (Janeiro 1952): 22-26.

Vasallo, Brigitte. *Desafio Poliamoroso: por uma nova política dos afetos*. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

Vicente, Lúcia. *No Meu Bairro*. Lisboa: Nuvem de Letras, 2023.

Vilela, Miguel. “Art as a crime, crime as art.” *Vist Projects*. 7 de Agosto, 2023. Acedido a 26 Junho de 2024.

<https://vistprojects.com/en/art-as-a-crime-crime-as-art/>

“Victims or villains: Examining ten years of transgender images on television.” *GLAAD*. 20 de Novembro, 2012. Acedido a 26 Junho de 2024. <https://glaad.org/publications/victims-or-villains-examining-ten-years-transgender-images-television/>

Flinn, Margaret. “Signs of the Time: Chris Marker’s Chats perchés.” Em *Yale French Studies*, nº115, 93–111. (Ensaio) Yale University, 2009.

“SAMO© graffiti: BOOSH-WAH or CIA?” Em *Jean-Michel Basquiat and the Birth of SAMO*. Faflick, Philip. Março, 2019 <https://www.villagevoice.com/jean-michel-basquiat-and-the-birth-of-samo/>

Sandler, Irving. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract expressionism*. New York: Harper e Row, 1980.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can The Subaltern Speak?" em *The post-colonial studies reader*. Editado por Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin. London: Taylor e Francis e-Library, 2003.

Zonabend Françoise. *Le Nom de personne*. Em *L'Homme*, 20, n°4. Formes de nomination en Europe. 7- 23, 1980.

FILMOGRAFIA

APATOW, Judd. *The 40 years old virgin*, 2005.

BAKER, Sean. *Tangerine* 2015.

BERTOGLIO, Edo. *Downtown 81 AKA New York Beat Movie*, 1981.
Acedido a 16 de março de 2024:
https://ubu.com/film/bertoglio_downtown.html

BRICKMAN, Paul. *Risky Business*, 1983.

CWYNAR, Sara. *Glass Life*, 2021.

DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*, 1973. Acedido a 16 de março de 2024: https://ubu.com/film/debord_spectacle1.html

DEBORD, Guy. *Critique de la séparation*, 1961. Acedido a 16 de março de 2024: https://ubu.com/film/debord_critique.html

DURAS, Marguerite. *India Song*, 1975.

GATSMAN, Roger. *Wall Writers*, 2016.

GRIFFITH, D. W. *Judith de Berthulia*. 1914.

KAC, Eduardo, FERRAZ, Flavio, *Tesão*, 1985-86.
https://ubu.com/film/kac_Tesao.html

KOUTRAS, Panos H. 2009.

KIRCHHELMER, Manfredm. *Station of the Elevated*, 1981.

MATTA-CLARK, Gordon. *The Wall*, 1976-2007. Acedido a 16 de março de 2024: https://ubu.com/film/gmc_wall.html

MARKER, Chris. *Chats Perches*, 2004.

MANNHEIMER, Lina Maria. *Mating*, 2019.

MEKAS, Jonas. *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972.

PALMA, Brian. *Dressed to kill*, 1981.

PIERCE, Kimberly. *Boys Don't Cry*. 1999.

RAPPER, Irving. *The Christine Jorgensen Story*, 1970.

ROCHA, Eryk. *Transeunte*, 2010.

OLIVER, Payne, RELPH, Nick. *Driftwood*, 1999. Acedido a 16 de março de 2024: https://ubu.com/film/payne-relph_driftwood.html

SILVER, Tony. *Style Wars*, 1983.

WATERS, John. *Pink flamingos*. Saliva Films, New Line Cinema, 1972.

VARDA, Agnes. *Mur Murs*, 1982.

WILSON, Hugh. *Blast from the past*, 1999.

WOOD, Ed. *Glen or Glenda*, 1953.

ZINNEMANN, Fred. *Julia*, 1977.

ZILLERUELO, Lorena. *Soy niño*, 2022