

Midiatização e Mediação no documentário *Kátia*¹

Jamilson José ALVES-SILVA²
Universidade Paulista, São Paulo, SP

Resumo

Kátia (Karla Holanda, 2012) é um documentário acerca de Kátia Tapety, que se tornou a primeira travesti eleita a um cargo político no Brasil – foi vereadora e vice-prefeita. Por meio desse filme, este trabalho pretende lançar luz a depoimentos, testemunhos, performances e demais elementos narrativos sob o prisma do suporte teórico de alguns importantes estudiosos dos campos da midiatização, da mediação e do “caráter tentativo da comunicação” proposto por Braga (2010) e corroborado por Alvarenga e Lombardi (2012). Pelos elementos narrativos fornecidos pelo filme, o texto lança luz à subjetividade da protagonista por meio de suas vivências e performances, com as quais são acionadas hipóteses a respeito de como é possível fugir da estesia generalizada dos meios apontada por Sodré (2008) e pensar a mediação como menos voltada para os elementos (a informação, os sujeitos sociais, a relação etc.) e mais para a articulação e os possíveis rearranjos desses elementos presentes no processo comunicacional em *Kátia*.

Palavras-chave: cinema; documentário; midiatização; mediação; comunicação.

Introdução

A produção cinematográfica no Brasil nas duas primeiras décadas do século XXI foi fortemente marcada pela presença de filmes nos quais temas como marginalidade, violência urbana e pobreza ganharam destaque. No caso do documentário sobre o qual se debruça este trabalho, *Kátia*³ (Karla Holanda, 2012), esses temas estão presentes.

A marginalidade à qual pessoas que não se enquadram no binarismo “heterossexual/cisgênero” costumam ser relegadas é o mote inicial da obra, cujo mérito principal seja, talvez, o de mostrar a protagonista como alguém que emerge desse contexto para assumir pleno controle sobre suas contingências e escolhas pessoais e tornar-se figura pública admirada e respeitável.

Pensando nos diversos operadores possíveis de análises fílmicas, a proposta deste trabalho é possibilitar, pela obra fílmica, articulações entre os conceitos de midiatização e de mediação (que serão explicados mais adiante neste trabalho). Caso a comunicabilidade tenha sido sequestrada pela midiatização, como acredita Sodré (2008,

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Curso de pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista, e-mail: jamjas@uol.com.br.

³ *Kátia*, em itálico, o documentário; Kátia, sem itálico, a pessoa que protagoniza o filme, resultado do convívio de 20 dias da equipe de produção do documentário com ela em seu pequeno município, Colônia do Piauí, no sertão desse estado.

p. 45), e, no *bios midiático*⁴, o *ethos*⁵ tenha-se tornado mais frágil, ainda seria possível descobrir, na atualidade, outras formas de mediação que permitissem à comunicação fugir da estesia generalizada causada pelo quarto *bios*, o *bios midiático*?

A demanda por outras formas de mediação, além da habitualmente circunscrita pela midiaticização, permite pensar em processos comunicacionais que possam ser realizados enquanto tentativos, de acordo com a tese de Braga (2010, p. 151). Em intersecções e dissonâncias entre o pensamento de Braga e o de Sodré, o texto será direcionado, neste trabalho, para o campo do cinema, no subcampo do documentário.

Assim, fez-se necessário suscitar as seguintes questões: como escapar de paradigmas preestabelecidos? Dentre outras possibilidades das quais se pode lançar mão como operadores de análise fílmica, é possível lançar mão de novas experiências, especialmente em obras mais contemporâneas em que a vida de uma pessoa específica esteja em foco? Na medida em que um filme como *Kátia* demonstra as emoções e o modo de ser das personagens em profundidade, abre-se uma gama de possibilidades de traçar novas configurações, novas experiências sensíveis para além do que seria previsível dentro do *bios midiático*? Ainda é possível estabelecer algum tipo de comunicação que de fato articula, vincula, integra?

É obvio, não obstante, que um único filme seria incapaz de abarcar em suas totalidades os problemas levantados pelo texto. Há outros inúmeros documentários que retratam situações e questões, em certa medida, semelhantes às que *Kátia* retrata e que, por conseguinte, poderiam integrar o *corpus* a fim de incrementar o debate, mas a delimitação é imprescindível para que possa haver uma aproximação efetiva com a obra.

O filme documentário *Kátia* é utilizado, aqui, para testar algumas das potencialidades conceituais já mencionadas. Assim, *Kátia* apresenta momentos em que a performance da protagonista é facilmente acessível; por outro lado, alguns testemunhos constantes da obra também apresentam relevância e fornecem matéria-prima para o debate de questões intra e extra fílmicas, o que suscita reflexões acerca do “caráter tentativo” do documentário, conforme o concebem Alvarenga e Lombardi (2012, p. 278),

⁴ O filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.) falava de três *bios*: do conhecimento, do prazer e da política. Sodré (2008) descreve a mídia como o *quarto bios*, que é o *bios midiático*, *bios virtual*. Da vida como espectro, da vida como quase presença das coisas. É real, tudo que se passa ali é real, mas não da mesma ordem da realidade das coisas.

⁵ Para Sodré (2008), o *ethos* é o ambiente cognitivo, onde ocorrem as formas de relacionamento com o outro e com a própria singularidade, assim como as formas simbólicas, que orientam o conhecimento, a sensibilidade, a cultura e as ações do indivíduo.

que lida com margens específicas de imprecisão e probabilismo, o que abre espaço para ponderações de diversas naturezas.

O filme em questão neste trabalho apresenta a vida Kátia Tapety, primeira travesti a ser eleita para um cargo político no Brasil. Foi a vereadora mais votada de seu município, Colônia do Piauí, por três vezes seguidas, e também exerceu o cargo de vice-prefeita entre os anos de 2004 e 2008. Paradoxalmente, toda essa trajetória de vida acontece em uma região apontada (no próprio filme) como uma das mais religiosas e conservadoras de seu estado.

Diversos aspectos da vida de Kátia levam o espectador a perceber, de maneira inevitável, que sua vida foi marcada por eventos traumáticos desde muito cedo, quando ainda criança ou adolescente. A cena inicial do filme, com Kátia em plano aberto, sentada confortavelmente em uma cadeira, já traz uma das marcas centrais da narrativa. Ela mesma afirma, olhando firmemente para a câmera: “Meu pai dizia: o homem que vai ser viado tem que morrer”.

Midiatização, mediação e o caráter tentativo

A comunicação, conforme Braga (2010, p. 69), pode ser pensada como “toda troca, articulação, passagem entre grupos, entre indivíduos, entre setores sociais” e vem passando por um processo de aceleração e de modificação de seus produtos informacionais, o que acarreta redescrições, ou seja, que pensemos novos sistemas de inteligibilidade para essa diversidade de fenômenos.

Alguns autores, por outro lado, assumem uma postura cética ao afirmar que vivemos tempos de sociedade midiática em que prevalece um processo de estesia generalizada e que não há espaço para a experiência estética (SODRÉ, 2008, p. 21). Para esse autor, a mídia adquiriu uma dimensão regulatória, que tende à virtualização ou à telerrealização das relações humanas.

Sodré (2008, p. 21) constrói uma figura sectária da midiatização, definindo-a como um tipo de mediação compreendida como um processo informacional a serviço de organizações empresariais que enfatiza um tipo particular de interação caracterizada por uma espécie de prótese tecnológica e mercadológica da realidade, denominada *medium* (meios).

Em contraposição à visão de Sodré, Braga (2007, p. 148) crê na possibilidade de busca de um ângulo crítico no sistema de midiatização. As análises do documentário *Kátia* empreendidas aqui neste trabalho vão ao encontro das ideias de Braga, uma vez que

a mídia não pode ser vista apenas como uma “vilã” que nos governa impiedosamente. Ela também é permeável, e cabe a nós, público, entender seus desafios, compreender suas lógicas, desenvolver restrições a elas, apontar lacunas, encontrar brechas.

Braga (2007, p. 151) indica que a mídia vai além do objetivo de reduzir o tempo de circulação do circuito econômico, e que o que ela faz é uma questão social geradora de processos que dizem respeito a nossos modos de ser. Assim, a midiatização deve ser caracterizada não apenas como forma de organizar, produzir e transmitir mensagens e significados, mas também como modo através do qual a sociedade se constrói. Para Braga (2007, p. 148), trata-se de “padrões para ‘ver as coisas, para articular pessoas’ e, mais ainda, relacionar subuniversos na sociedade e – por isso mesmo – modos de *fazer as coisas* através das interações que propiciam”.

Existe uma crescente busca de modos de interações sociais, que leva a diferentes processos e que inclui novos elementos, assim como uma ampliação de participantes e de participação. Algo que nos favorece enormemente, portanto, e que não é simplesmente algo “da vida virtual”, uma vez que virtualidade (entendida inicialmente como aquilo que circula na internet, especialmente nas redes sociais) e realidade se fundem; na atualidade, não podem mais ser concebidas como instâncias separadas nem separáveis: ambas se entrecruzam e se influenciam mutuamente.

Nesse sentido, para pensar a midiatização como uma nova qualificação particular da vida e da presença dos sujeitos no mundo, Sodré (2008, p. 19), baseado na classificação de Aristóteles de três gêneros de existência (*bios*) na *polis*⁶, faz uso de um novo *bios*, o midiático. Esse fenômeno é tratado por Sodré (2008, p. 19) como uma tendência dos tempos atuais, quando vivemos uma realidade virtual, “em que a rede tecnológica praticamente se confunde com o processo comunicacional”. Desse modo, *bios midiático* ou *bios virtual* são termos utilizados para denominar uma nova forma de vida marcada por uma realidade composta de fluxos de imagens e dígitos.

Na concepção de Sodré (2006, p. 16), esse *bios* não tem potência imaginativa nem metafórica: seus dispositivos técnicos exercem controle da *zoe* (a vida natural, animal), uma vez que participam da luta pelo controle das representações do real. Desse modo, o autor postula que estamos passando por um processo de despolitização midiática ou

⁶ Comunidade cujo governo era exercido pelos próprios cidadãos (homens livres – *politikós*, em grego) e que separava claramente o espaço público do privado; cidade ou comunidade independente em que o governo era exercido por seus membros, cidadãos livres; cidade-estado.

tecnológica cujas consequências são o enfraquecimento ético-político das antigas mediações, que tiveram seu lugar tomado pela tecnointeração, e o fortalecimento da midiática. Por conseguinte, sob essa lógica, o *ethos* encontra-se enfraquecido no *bios midiático*. No entanto, como se demonstrará ao longo das análises neste artigo, a realização e a veiculação de um filme como *Kátia*, com seu caráter tentativo (conceito que será explicado logo mais), guiam-nos a outros posicionamentos e conclusões.

De acordo com o prisma de Sodré (2008, p. 45), se o *ethos* tornou-se midiático, as formas de vida também foram midiáticas pela tecnologia e pelo mercado, resultando em um processo em que a rede tecnológica funde-se ao campo comunicacional e produz o que o autor chama de imagem-mercadoria. Não obstante, somos levados a pensar, por meio das análises empreendidas com relação ao filme *Kátia*, que o que Sodré postula a respeito do fenômeno da midiática acaba limitando-se a uma análise das estratégias da mídia, mas com pouca atenção à complexidade das mediações envolvidas nos processos comunicacionais em voga na atualidade. É importante, por isso, lançar mão também do conceito de mediação para entender as lacunas existentes nas diversas problematizações do conceito de midiática, o que nos aproxima do que Braga afirma acerca desse mesmo conceito e de sua proposta de “comunicação tentativa”.

Com relação ao conceito de mediação, difundido no campo da Comunicação Social pelo menos desde o início dos 1990, Davallon (2003, p. 10) aponta que o termo vem sendo aplicado com sentidos heterogêneos e, na tentativa de depreender o que haveria de comum entre as diferentes acepções possíveis, constata que o acesso à mediação viria a partir de uma necessidade de trabalhar com algo que abarque parâmetros além dos elementos primários das situações de comunicação (emissor, receptor, meio e mensagem). Davallon procura, com isso, indicar a precariedade do paradigma clássico das análises comunicacionais centradas somente nos meios.

Nesse sentido, Davallon (2003, p. 10) postula que esse deslocamento paramétrico faz o interesse das análises migrar dos sujeitos em si e da situação de interação que os liga para abrir-se ao que o próprio autor chama de “terceiro simbolizante”, conceito a respeito do qual ele afirma:

O que o modelo da mediação faz aparecer é menos os elementos (a informação, os sujeitos sociais, a relação, etc.) do que a articulação desses elementos num dispositivo singular (o texto, o média, a cultura). É, no fundo, essa articulação que aparece como o terceiro (DAVALLON, 2003, p. 23).

Assim, o que passa a interessar é a articulação que ocorre entre as várias instâncias que compõem a comunicação, tendo em mente que muito do que sucede nessas interações não estava *a priori* previsto no meio, o que nos é útil para pensar os modos como a sociedade simboliza a si mesma.

Tomando o posicionamento de Jesús Martín-Barbero (2000, p. 154) quanto à mediação, esse “terceiro simbolizante” poderia ser considerado como o lugar da cultura, uma vez que os usos que as pessoas fazem dos meios frequentemente subvertem as formas que estavam previstas para a comunicação devido à interferência dos elementos vindos do campo da cultura (considerada aqui como a vida cotidiana, os modos de viver, as relações familiares etc.). E é justamente pela via da mediação que ocorre uma diferença entre aquilo que estava previsto no meio ou na mensagem e aquilo que acontece de fato, a partir de uma situação de comunicação.

Na concepção de Martín-Barbero (2000, p. 154), o lugar da Comunicação é de libertação e emancipação, não se deve restringir aos meios. É necessário alterar o foco de análise da comunicação e incluir nele novos objetos.

Pretendemos aqui, portanto, tratar o documentário a ser analisado não como algo que se possa ver simplesmente como mídia submetida ao *bios midiático* no sentido de Sodré, mas como obra que apresenta um papel/um caráter mediador, uma vez que propicia possibilidades de pensar na produção de novas formas de reverberações comunicativas.

Nesse sentido, a mediação é uma prática que gera desdobramentos para a comunicação. Ao encontro do que Latour (1994, p. 80) propõe, seria como se o filme se tornasse mediador, um ator dotado de capacidade de traduzir aquilo que transporta a fim de redefini-lo, desdobrá-lo: “os servos tornam-se cidadãos livres”, afirmação latouriana muito adequada para a análise de *Kátia*, documentário aqui em questão neste trabalho.

É nessa diferença, nessa lacuna entre mediação e midiatização, que se materializa o caráter tentativo da comunicação, tal como colocado por Braga e corroborado por Alvarenga e Lombardi (2012, p. 279). Se a comunicação é tomada como tentativa, o caráter estratégico da midiatização fica colocado em suspenso em função da necessidade de que sejam repensadas as mediações envolvidas no processo da midiatização ao invés de considerar a midiatização como um dado *a priori*.

Por conseguinte, é, de fato, mais adequado encontrar apoio teórico na abordagem de Braga (2007, p. 159), que reconhece o fenômeno específico do *bios midiático* apenas

como uma parte da chamada midiatização, processo interacional bastante mais complexo que a noção de *bios midiático*. O processo de midiatização, apontado por Braga (2007, p. 159), apresenta lacunas e, precisamente por isso, é em meio às lacunas do processo de midiatização (e de encontro à simples ideia do *bios* midiatizado) que parece haver espaço para reivindicar outras e diversas possibilidades para a mediação.

Além disso, Braga (2010, p. 69) caracteriza os fenômenos comunicacionais como tentativos sob duas perspectivas. Primeiro, porque são probabilísticos, já que admitem uma margem de “ensaio e erro”, com algo relativamente previsível que pode ocorrer (mas que não ocorre necessariamente). Ademais, nessa mesma direção, tais fenômenos são também aproximativos por comportarem diferentes graus de (im)precisão: há neles uma incerteza, sempre uma impossibilidade de controle total.

Exatamente por seu caráter tentativo (com dimensão contínua, com graus, níveis e direções variáveis de alcance) é que não se pode afirmar que a comunicação concretizar-se-á ou não. Neste trabalho, a análise empreendida encontra apoio também na possibilidade de refletir acerca da prática comunicacional que escapa dos limites da linguagem estruturada e que estabelece suas interações por processos sensíveis, assim como postula Braga (2010, p. 69), sendo que o sensível é o que constitui a essência do processo comunicativo e está atrelado à ideia de partilhar a existência com o outro (o que contraria a ideia de Sodré de estesia generalizada e nos faz crer que as potencialidades da mediação são mais amplas quando não tomamos esse conceito sob uma perspectiva apenas determinista e interessada exclusivamente nos meios).

As contingências da vida e o caráter tentativo em *Kátia*

O filme *Kátia*, da cineasta Karla Holanda, opera por aproximação, captando de perto a expressividade dos rostos, o detalhe de gestos e olhares, e a temporalidade das falas dos sujeitos filmados. Onde as representações midiáticas hegemônicas e tradicionais identificam pessoas marginalizadas, Karla Holanda se propõe a uma outra prática, de caráter tentativo, em que a experiência sensível perpassa os modos de viver e conviver partilhados por seus colaboradores.

Kátia é um filme realizado com foco na atuação política e na vida pessoal de Kátia Tapety, que foi vereadora na cidade de Colônia do Piauí por três mandatos seguidos e exerceu o cargo de vice-prefeita entre os anos de 2004 e 2008. Há uma contraposição entre aspectos relacionados a sua vida pessoal e sua travestilidade e entre sua atuação política e os conflitos com a memória do pai, já falecido. Em ambos os aspectos, o foco

está na performance da protagonista, o que parece fazer do filme algo pensado para abrigar os que não costumam ter lugar fora da subalternidade, dando-lhes voz e outro lugar no mundo.

A história de Kátia, cuja vida é objeto do documentário homônimo aqui em questão, vai ao encontro do que Michel de Certeau define como “novos sujeitos”: “Tratadas como personagens, são despreziosas no início, ou seja, são pessoas ‘normais’ que agem e em cujas afirmações é possível reconhecer um princípio de afirmação de identidade” (CERTEAU, 1985, p. 38). Trata-se de pessoas que modificam suas condições de existência transformando a necessidade ou a dificuldade em virtude, em força para seguir com suas vidas.

Toda essa conjuntura, de ordem histórica, social e identitária, dá margem para que sejam vistas em *Kátia* questões de cunho sócio-político que afetam certa lógica dos arranjos narrativos, discursivos e estéticos tradicionais. No entanto, *Kátia* parece mostrar outros caminhos possíveis, à luz do caráter tentativo da obra, em consonância com o proposto por Alvarenga & Lombardi (2012, p. 271) ao discutirem o documentário *Juventude em Marcha* (de Pedro Costa, 2006).

Dessa maneira, trazendo à baila algumas considerações de Rancière (2009, p. 54) a respeito de documentários nos quais se identifica o caráter tentativo acerca do qual este trabalho analítico discorre, Karla Holanda, a cineasta, não estaria em Colônia do Piauí somente com o único propósito de fazer um novo filme, senão para “ver os seus habitantes, ouvir-lhes a palavra, aprender-lhes o segredo”.

Por conseguinte, *Kátia* foge de certa previsibilidade habitual dos documentários, uma vez que Kátia é a protagonista absoluta da história e parece, ao longo de todo o filme, ter controle sobre aquilo que vai ser mostrado, dito, analisado. Kátia, ao ter o controle da representação, parece ser a responsável absoluta por sua própria performance.

O conceito de performance consiste em um fenômeno significativo no que tange à compreensão do mundo contemporâneo. Tem sua materialização fundamentada em conhecimentos, saberes e habilidades de um indivíduo e revela aspectos da dimensão subjetiva do indivíduo que “performa”. A união de corpo, tempo, espaço e receptor formam as bases de uma performance. Assim, aproximando a ideia de performance à de *self*, à de “representações de si mesmo”, é possível moldar a impressão que é formada por alguém a nosso respeito no momento da interação real entre os indivíduos, ou seja, no “face a face” do cotidiano (GOFFMAN, 1967, p. 77). Essa ideia goffmaniana, tão

presente no documentário *Kátia*, sugere que performance é “toda atividade de um dado participante numa dada ocasião, a qual serve para influenciar, de alguma maneira, qualquer outro participante” (GOFFMAN, 1971, p. 26). Para esse autor, a performance implica que sempre atuamos para alguém, ou seja, suas ideias jogam mais luz ao papel do receptor de uma performance.

Também é possível pensar a performance como estratégia utilizada a serviço do convencimento de outrem, ou ainda, como defende Kirshenblatt-Gimblett (2007, p. 129), toda e qualquer atividade humana pode ser entendida como performance, a partir do momento em que “os contextos histórico e social, a convecção, o uso e a tradição dizem que é” (SCHECHNER, 2006, p. 30). Dito de outra maneira, é preciso observar que, no caso do conceito de performance, Schechner tem como prisma o agente desse conceito (ou seja, o agente da performance, aquele que “performa”) e os comportamentos que dele (ou nele) se repetem na cotidianidade. Assim, repousando nosso olhar sobre isso, é bastante factível afirmar que a performance é o fio condutor de *Kátia*, portanto.

Ao longo de toda a obra, o que mais se vê é Kátia em suas atividades cotidianas, que vão da lida com animais à sua atuação política, não sem passar diversas vezes por suas relações familiares e afetivas. Kátia conversa com trabalhadores rurais, conhecidos, juízes, comerciantes, vizinhos e, em momentos que dão conta mais especificamente de demonstrar ao espectador as memórias pessoais de Kátia, com seus familiares e amigos mais achegados, mote que será mais bem demonstrado adiante neste trabalho.

Nesse caso, o que interessa ao filme não é exatamente fazer com que os espectadores se identifiquem com o drama dos personagens, como acontece nas narrativas cinematográficas clássicas, mas provocar no espectador a experiência de estranheza frente a algo paradoxal: a distância que nos separa da vida dessas personagens e a proximidade a que a narrativa fílmica nos convoca.

Do ponto de vista das informações narrativas, em *Kátia*, a vida da protagonista vai desvelando-se ao espectador por suas diversas performances. Kátia explica como é dura a vida em um lugar de clima quente e seco, com poucos recursos: “O gado ‘tá’ bebendo água da Agespisa [a companhia de água que abastece a região: Águas e Esgotos do Piauí S/A] porque não tem água no tanque. Tem que pagar caro para ele beber”. Em seguida, falando com quem a filma, Kátia afirma: “Criar, num sertão desse, você ‘tá’ vendo aqui o sofrimento. ‘Tá’ vendo?”.

Com relação ao aspecto visual da elaboração do documentário, além dessa cena, há muitas outras semelhantes, também em plano aberto, que mostram o sol inclemente, a aridez do solo e a secura da vegetação. “‘Tá’ tudo secando, mas Deus é maravilhoso. Ainda vai chover antes de secar”. E, em consonância entre discurso e imagem, a cena seguinte a essa fala mostra uma chuva torrencial, bastante rara naquela região do país, porém ilustrativa da fé de Kátia e de seu conhecimento da natureza.

Rancière (2009, p. 55), ao analisar a obra cinematográfica do documentarista português Pedro Costa, traz algo que também é muito presente em *Kátia*, que é levar em conta a experiência sensível dos sujeitos filmados e dos espectadores como uma forma de comunicação que escapa à estesia generalizada causada pelo *bios midiático* (SODRÉ, 2008, p. 21), assim como se observam, no documentário *Kátia*, componentes tentativos que estão de acordo com o pensamento de Braga (2010, p. 151). A intenção da cineasta não é outra senão apostar na vida cotidiana de suas personagens.

Consequentemente, o documentário aqui em pauta é tentativo no sentido de que é derivado da matéria imponderável de que são feitos os encontros, em que não se sabe de antemão o que pode acontecer (BRAGA, 2010, p. 151). Há sempre uma ausência de controle, uma imprecisão, uma incerteza, que é exatamente o que permite dar a ver a singularidade das vidas filmadas ao invés de tomá-las como exemplares de categorias elaboradas *a priori*. A aposta é feita no sensível do processo comunicativo e está sempre vinculada à ideia de retratar e partilhar a existência “do outro pelo outro”.

Tendo em vista que as memórias de um sujeito nunca são apenas suas, uma vez que não podem existir de forma isolada, sem um grupo social que lhes dê respaldo, a memória nunca tem somente dimensão individual. As interações de Kátia com seus familiares, amigos e tantas outras pessoas ao longo de todo o documentário sinalizam essa “fronteira porosa” entre as dimensões da memória. Para Halbwachs (1990, p. 30), cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, o que estabelece entre as duas instâncias de memória uma estreita relação.

A partir de acontecimentos individuais da memória de cada uma das personagens, vai sendo construída, pelos laços comuns que unem tais acontecimentos, uma memória que é coletiva, já que se assenta sobre uma base comum de repetição sistemática de violência, traumas e riscos, que confere senso de identidade ao grupo social representado em *Kátia*, o de travestis e/ou pessoas transexuais. Nesse sentido, há alguns testemunhos que parecem corroborar os sentimentos rememorados por Kátia.

A certa altura, e pensando em “testemunho” sob o prisma de sua etimologia, (“terstis”, “terceiro”), há um “terceiro” que fala a respeito de Kátia (ou seja, aqui, neste trabalho, aplica-se o conceito de testemunho às ocasiões em que a pessoa de quem se fala não está presente). Trata-se de um lojista, que fala em sua loja de calçados e roupas, ambiente bem organizado apesar de repleto de objetos, sob uma lente que enquadra quase toda a loja, onde também estão a mulher e um dos filhos do lojista:

O lojista relata que “A pessoa que luta num lugar como esse, ‘vim’ da família tradicional, para ter força do jeito que ela teve, é muito difícil a pessoa conseguir. Se ela conseguiu, é de admirar. Ela conseguiu vencer no meio de um sertão desse aqui”. Em seguida, ele diz “Você imagine, a família do jeito machista como é, uma pessoa sobressair do jeito que ela sobressaiu é muito forte. [Kátia] é muito querida na cidade toda lá. A gente vê (...) como é a coisa lá. É muito linda (...) a história dela. Batalha, mesmo”.

Há, ainda, dois caminhoneiros, amigos de Kátia de longa data, e um deles fala a respeito dela e de sua relação com seu pai, com câmera em *close-up*, e ele relata o seguinte: “Zé era... naquele tempo, ele não era metido com ‘mulherzada’, não. Depois de muitos anos para cá é que ele começou a virar a mão, né? Quem descobriu que ele era assim foi um cara de fora, né? Aí estourou a bomba, o ‘véio’ ainda quis dar uma pisa”. E, em seguida, o relato continua: “[O pai de Kátia] Quis ‘sequestrar’ ele daí. Quis até matar ele. Foi, nessa época, foi. Aí foi que a família [se] reuniu. Deixou ele isolado lá na Colônia [do Piauí]. Tudinho saiu pra fora. Aí o ‘véio’ morreu também. Ele [Kátia] ficou sozinho”.

Então, a documentarista (a quem escutamos sem ver) interrompe o testemunho e, referindo-se a Kátia, indaga: - Ela ficava sozinha lá? - Sozinha, sozinha.

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

Aqui, mostrou-se adequado o uso do adjetivo paradoxal para descrever a cena. Note-se que, ao mesmo tempo em que conta fatos da vida de Kátia de maneira muito espontânea e corroborando as vivências de Kátia com seu pai, que ela alega serem traumáticas, esse amigo que conta a história a chama de Zé, trata-a no masculino, refere-se à sua feminilidade como “mulherzada”, diz que Kátia começou a “virar a mão”.

Além disso, ainda segundo ele, o momento em que todos passam a ter certeza da orientação sexual e da identidade de gênero de Kátia é descrito como “estourou a bomba”; Kátia, “ele”, foi isolado na Colônia e ficou sozinho. Kátia só merece o tratamento no

feminino depois da intervenção da documentarista. Ou seja, embora o entrevistado pareça ser amigo de Kátia, sua fala parece estar repleta de preconceitos incutidos com relação a gênero e sexualidade, dos quais, muito possivelmente, ele nem tenha consciência.

Em outro ponto do filme, aparece Kátia lendo as palavras de um quadro pendurado na parede do cartório da cidade. Essa leitura evoca em Kátia, segundo ela mesma explica a quem a está filmando, a recordação do dia em que teve de submeter-se ao teste à sua candidatura, para provar que não era analfabeta, a pedido de seus opositores políticos.

Na sequência imediata, surge uma garotinha de aparência adorável, com uniforme escolar e mochila nas costas. É a filhinha de Kátia, que suscita, de volta ao cartório, o diálogo que é, quiçá, o mais tocante do filme: “O senhor sabe que eu tenho uma filha adotada, que eu crio, e minha filha é tudo na minha vida, que eu amo. Eu quero dar o pontapé de ‘registrar ela’ como filha legítima”. O juiz explica a Kátia que “você poderia fazer esse registro; mas, aí, não como mãe; (...) então, nesse caso, pode muito bem requerer essa adoção e nós estamos aqui, prontamente, para verificar as condições de legalidade para fazer essa adoção”.

Essa fala do juiz causa uma resposta de Kátia, que diz, com ar de grande felicidade: “Então, viu, Karla: Kátia nunca mexeu com xereca, mas vai entrar como pai. Porque tudo para mim na vida é deixar minha filha, é formar minha filha, e os bens que eu tiver, deixar para a minha filha”. Então, Kátia vai saindo do ambiente, com passos firmes, resmungando alguma coisa e depois dizendo “Estou nervosa”. Até que vira um corredor, sai de cena, retorna e diz: “Filma eu descendo a escada”. Não por coincidência, as duas cenas seguintes mostram Kátia descendo por uma escadaria.

Ao encontro do que o documentário *Kátia* traz materialmente em sua narrativa, Guimarães (2006, p. 39) afirma que, ao invés retirar determinados grupos ou sujeitos da invisibilidade ou do domínio indiferenciado do qualquer um para fixar uma particularidade determinada, o papel do cinema, especialmente o cinema documentário, é o de problematizar os vários sistemas de representações que compõem o mundo em que vivemos. O autor explica que ao produzir a mediação entre nós e o outro, o cinema, mais do que um produtor de representações sociais, é “[...] um analisador dos sistemas de representação que sustentam nossas crenças, valores e práticas compartilhadas”.

A partir daí, ele sugere assimilar e prolongar sob outros termos as questões relativas à conquista de visibilidade e à disputa pelo controle das representações através da “singularidade como figura lógica e categoria estética” (GUIMARÃES, 2006, p 41).

O que esse autor propõe é que o próprio cinema trabalhe para questionar as representações e, a partir daí, perceber a singularidade com que uma vida pode aparecer dentro de um filme. O autor acredita que é preciso olhar não apenas para dentro do filme, para sua escritura, mas para a forma como o filme se relaciona com o mundo vivido e com os sistemas de representação. *Kátia*, assim como os outros filmes de Karla Holanda, são mediações produzidas em um cinema que consegue de algum modo abrigar as vidas que costumam passar em segredo, invisibilizadas. E, ao abrigar vidas e experiências que têm pouco ou nenhum lugar no *bios midiático*, *Kátia* propõe uma crítica à forma como o mundo onde vivemos é constituído, suas regras, valores e preconceitos, ao invés de nos apresentar uma representação pronta e encerrada.

Para esse cinema, mais importante que forjar imagens repletas de clichês acerca de uma pessoa travesti vereadora de uma cidade pequena do interior do Piauí, que pudessem representá-la de forma conclusiva, é examinar as maneiras como nos relacionamos com o trabalho da imagem, através da mediação. Em *Kátia*, pela riqueza das vidas filmadas, especialmente a da protagonista, há algo que parece não se encaixar por completo no plano de qualquer previsibilidade ou política dada *a priori* e que foge ao escopo da midiatização tradicional. O filme parece instaurar uma “instância tentativa” em busca de outro regime de visibilidade midiática, no qual ninguém nunca mais tenha de ouvir na vida real o que o pai de *Kátia* disse a ela logo na primeira cena do documentário.

Considerações finais: *Kátia* como tentativa de novas possibilidades

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

Propôs-se, neste trabalho, a problematização dos conceitos de midiatização e mediação a fim de aferir suas potencialidades a partir de um filme documentário. A noção de *bios midiático* foi contrastada com a perspectiva da midiatização proposta por Braga (2010, p. 69) e confirmada por Alvarenga e Lombardi (2012, p. 293); com isso, houve a tentativa de demonstrar como tal noção pode levar a equívocos ao desconsiderar as lacunas presentes nos conceitos, como também ao tratar os meios dentro de uma

perspectiva determinista e estratégica, eliminando, assim, a possibilidade de conceder a eles um novo uso. Todos esses aspectos são condições de possibilidades para que possamos pensar a mediação de uma maneira mais ampla. Assim, a comunicação tentativa, proposta por Braga (2010, p. 69), deixa-nos a esperança de que ainda haja espaço para novas experiências sensíveis que vão além da imagem-mercadoria, característica do quarto *bios*, descrito por Sodré (2008, p. 45).

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

Assim, percebe-se a busca para estabelecer uma relação verdadeira e profunda com *Kátia* e com as demais pessoas filmadas. É a partir disso que se vai elaborar a forma do filme para dar conta da complexidade das vidas filmadas. A comunicação tentativa, que permite fugir à midiatização, aqui se identifica com uma aposta na aproximação aos encontros cotidianos e à interacionalidade social (BRAGA, 2010, p. 151).

Assim, mudanças ocorridas no processo narrativo de filmes como *Kátia* representam algo muito importante, que permite que *Kátia* e outros indivíduos como ela, além das pessoas de seus meios familiar e social, reconstituam-se, reconheçam-se e compreendam-se, induzindo-(n)os a uma demanda de reparação simbólica que ultrapassa imaginários cristalizados e redutores a respeito de questões de orientação sexual e de identidade de gênero que ainda circulam insistentemente em nossa sociedade.

O contato com o conteúdo do filme, com suas cenas por vezes tão pungentes, contribui para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova “paisagem do possível”. É na “fabricação” das mediações que reside o mérito do filme. Trata-se de uma prática da imagem que entende o campo das mediações como um campo de disputa do sensível, um campo a ser criado, forjado, experimentado, posto à prova, mas nem sempre um campo minado pelas estratégias da midiatização.

Referências

ALVARENGA, C. C.; LOMBARDI, K. H. Midiatização e mediação: seus limites e potencialidades na fotografia e no cinema. In: MATTOS, M. Â.; JANOTTI JÚNIOR, J.; JACKS, N. (Org.). **Mediação & midiatização** [online]. Salvador: EDUFBA, 2012.

- BRAGA, J. L. Mediatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, A. S. L. D.; ARAÚJO, D. C.; BRUNO, F. (Org.). **Imagem, visibilidade e cultura midiática**: livro da XV Compós. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 141-167.
- BRAGA, J. L. Nem rara, nem ausente – tentativa. **Matrizes**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 65-81, jul./dez. 2010.
- CERTEAU, M. de. Teoria e Método no estudo das práticas cotidianas. In: **Anais do Encontro Cotidiano, cultura popular e planejamento urbano**. São Paulo: FAU/ USP, p. 3-19, 1985.
- DAVALLON, J. A mediação: a comunicação em processo? **Prisma.com**: Revista de Ciências da Informação e da Comunicação do CETAC. Porto, Portugal, n. 4, jun. 2007.
- GOFFMAN, E. **Interaction Ritual: Essays on face-to-face behavior**. New York: Doubleday/Anchor, 1967.
- GOFFMAN, E. **The presentation of self in everyday life**. Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1971.
- GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- GUIMARÃES, C. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. **Alceu. Revista de Comunicação, cultura e política**, v. 7, n. 13, jul./dez. 2006.
- HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. Performance Studies. In: BIAL, H. **The Performance Studies Reader**. 2. ed. London/ New York: Routledge, 2007.
- LATOUR, B. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- MARTÍN-BARBERO, J; BARCELOS, C. Comunicação e mediações culturais. **Diálogos Midiológicos** 6, v. 23, n. 1, p. 151-163, jan./jun. 2000.
- NORA, P. Entre Memória e história: A problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [s.l.], v. 10, out. 2012.
- RANCIÈRE, J. Política de Pedro Costa. In: CABO, R. M. **Cem mil cigarros**: os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- SCHECHNER, R. O que é performance?. In: **Performance studies**: an Introduction. 2 ed. New York/London: Routledge, 2006.
- SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- SODRÉ, M. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.