

Stonewall, silêncios e mágoas: uma análise a partir do documentário *A morte e vida de Marsha P. Johnson*

Thiago Barcelos Soliva¹

Universidade Federal do Sul da Bahia

Resumo: Este trabalho se ocupa da relação entre memória, apagamentos e interseccionalidade a partir da análise do documentário *A Morte e Vida de Marsha P. Johnson*. O foco analítico recaiu no complexo processo de produção de memórias e esquecimentos que culminaram na elevação do *Stonewall Riots* como símbolo da resistência LGBTQ e o simultâneo apagamento da contribuição de ativistas históricas como Marsha P. Johnson nesse processo. Negra, trans e pobre, Marsha morre em circunstâncias obscuras levando consigo um legado de luta que ficou apagado das narrativas que marcaram o *Gay Lib*. A análise interseccional do documentário permite perceber como a construção das narrativas que celebram o *Stonewall* como marco primordial do moderno movimento gay partiram de um enquadramento que privilegiou uma visão homonormativa do evento, sentenciando presenças como a de Marsha ao silêncio.

Palavras-chave: memória; resistência; apagamentos; Stonewall; LGBTQ.

BARCELOS SOLIVA, Thiago. Stonewall, silêncios e mágoas: uma análise a partir do documentário *A morte e vida de Marsha P. Johnson*. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 8 (18): 131-144, setembro a dezembro de 2021. ISSN: 2358-5587

¹ Professor Adjunto (Classe C, Nível 1) do Centro de Formação em Desenvolvimento Territorial do Campus Paulo Freire (CPF) da Universidade Federal do Sul da Bahia. Professor permanente do PPGCS, do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Stonewall, silences and hurts: an analysis from the documentary The death and life of Marsha P. Johnson

Abstract: This work deals with the relationship between memory, erasures and intersectionality from the analysis of the documentary *The Death and Life of Marsha P. Johnson*. The analytical focus fell on the complex process of producing memories and forgetfulness that culminated in the rise of the Stonewall Riots as a symbol of LGBTQ resistance and the simultaneous erasure of the contribution of historical activists like Marsha P. Johnson in this process. Black, trans and poor, Marsha dies in obscure circumstances taking with her a legacy of struggle that has been erased from the narratives that marked Gay Liberation. The intersectional analysis of the documentary shows how the construction of the narratives that celebrate the Stonewall as a primordial landmark of the modern gay movement started from a framework that privileged a homonormative view of the event, sentencing presences like Marsha's to silence.

Keywords: memory; resistance; erasure; Stonewall; LGBTQ.

Stonewall, silencios y heridas: un análisis del documental La muerte y la vida de Marsha P. Johnson

Resumen: Este trabajo aborda la relación entre la memoria, los borrados y la interseccionalidad a partir del análisis del documental "La muerte y la vida de Marsha P. Johnson". El foco analítico recayó en el complejo proceso de producción de recuerdos y olvidos que culminó con el surgimiento de los disturbios de Stonewall como símbolo de la resistencia LGBTQ y el borrado simultáneo de la contribución de activistas históricos como Marsha P. Johnson en este proceso. Negra, trans y pobre, Marsha muere en circunstancias oscuras llevándose consigo un legado de lucha que ha sido borrado de las narrativas que marcaron a Gay Liberation. El análisis interseccional del documental muestra cómo la construcción de las narrativas que celebran al Stonewall como hito primordial del movimiento gay moderno partió de un marco que privilegiaba una mirada homonormativa del hecho, condenando presencias como la de Marsha al silencio.

Palabras clave: memoria; resistencia; apagones; Stonewall; LGBTQ.

Marsha “*Pay It No Mind*” Johnson, nascida Malcolm Michaels Jr. foi uma veterana da Rebelião de Stonewall e uma figura proeminente entre as *queens* que se rebelaram naquela fatídica madrugada de 28 de junho de 1969. Marsha foi encontrada morta no dia 6 de julho de 1992, às 17h23, na Rua Christopher, no Greenwich Village, Nova York. No laudo de sua morte, a causa imediata aponta “afogamento”, e a motivação da morte, “Suicídio”. Marsha tinha 46 anos e deixou quatro irmãos e duas irmãs. Na ocasião de sua morte, a polícia alegou que ela teria se suicidado, mas líderes do movimento LGBTQ² novaiorquino alegaram que a falta de provas é um importante registro de que a morte de Marsha pode ter tido outra motivação: o preconceito. A partir dessa possibilidade, esses líderes pressionam a polícia para que investigue a morte dessa que seria uma “desbravadora” do *Gay Liberation*. É a partir dessa moldura narrativa que se estrutura o documentário *A Morte e Vida de Marsha P. Johnson*, dirigido por David France e lançado em 2017 pela Netflix³.

O filme se inicia com uma marcha, em Nova York, cujo objetivo era solicitar à polícia local uma investigação mais aprofundada sobre as circunstâncias da morte prematura de Marsha⁴. Na caminhada, amigos e familiares que não acreditam na hipótese de suicídio manifestaram-se com cartazes pedindo que a polícia “fizesse seu trabalho”. Os cartazes também diziam: “A rainha está morta, vida longa à rainha”, “Quem matou Marsha?”, “Nós precisamos de respostas agora”, “Nós queremos ação!”. Essas frases expressam a inconformidade das pessoas LGBTQ com a morte da *queen*.

Chegando aos dias de hoje, o documentário acompanha a atuação do “Projeto Antiviolença”, grupo que investiga e apoia vítimas de crimes violentos direcionados à população LGBTQ. O documentário acompanha a saga da ativista Victória Cruz, mulher trans, que trabalha há anos na assistência às vítimas do Projeto, e está prestes a se aposentar. O filme celebra não apenas a trajetória de Marsha, como também de outras narrativas contra-hegemônicas evidenciando a existência e atuação destas figuras na luta por visibilidade das vivências trans, profundamente marcadas por violências e marginalização. Segundo Victória, “há um grande número de mulheres trans que foram assassinadas cujos casos não foram solucionados. E, de seus túmulos, elas clamam por justiça”.

Partindo do reconhecimento dessas trajetórias, este artigo se ocupa da relação entre memória, apagamentos e interseccionalidade a partir da análise do documentário “A Morte e Vida de Marsha P. Johnson”. O foco analítico recaiu no complexo processo de produção de memórias e esquecimentos que culminaram na elevação do *Stonewall Riots* como símbolo da resistência LGBTQ e o simultâneo apagamento da contribuição de ativistas históricas como Marsha P. Johnson nesse processo. Negra, trans e pobre, Marsha morre em circunstâncias obscuras

² Uso nesse trabalho a mesma expressão adotada pelo historiador Martin Duberman (2019) para falar das diferentes identidades situadas no interior do movimento pelos direitos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Queers.

³ Trata-se de uma provedora internacional de serviços de filmes e séries via *streaming*.

⁴ Ao logo do filme Marsha é apresentada como *Drag*, outras como *Transgender*.

levando consigo um legado de luta que ficou apagado das narrativas que marcaram o *Stonewall Riots* e o *Gay Libetration*. A análise interseccional do documentário permite perceber como a construção das narrativas que celebraram o *Stonewall* como marco primordial do moderno movimento gay partiram de um enquadramento que privilegiou uma visão homonormativa do evento, sentenciando presenças como a de Marsha ao silêncio.

Memória e interseccionalidades

Em um esforço de problematizar a memória como um campo de disputas, Pollak (1989) chama atenção sobre as “batalhas da memória” relacionadas a tensão entre memória oficial e as memórias subterrâneas. De acordo com o autor, o esforço de construção de memórias fortemente constituídas se relaciona com um trabalho de enquadramento. Este trabalho propõe fixar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais do grupo em um quadro de referências. Esse processo, afirma o autor, respeita determinados critérios de justificação, sem os quais as memórias podem comprometer seriamente sua credibilidade.

Situando as contribuições de Pollak (1989) para analisar a construção das memórias do movimento LGBTQ é possível afirmar que o trabalho de enquadramento ancorou seu ponto de referência no *Stonewall Riots*. Esse episódio marcou uma mudança importante nas disputas simbólicas em torno da homossexualidade. Se por um lado, o pós-*Stonewall* provocou uma “explosão discursiva” sem precedentes da homossexualidade que a tirou do domínio do não-dito (POLLAK, 1987); por outro lado, essa “explosão” gerou implicações lógicas que possibilitaram a redefinição da identidade homossexual dentro de uma determinada chave discursiva.

Michel Pollak (1987) destaca esse processo de redefinição da identidade homossexual.

Compreende-se que, no momento em que a opressão cedia, os militantes homossexuais tenham tentado antes de mais nada redefinir a identidade homossexual, liberando-a da imagem que faz do homossexual, na melhor das hipóteses, um homem efeminado, e, na pior, uma mulher que não deu certo. Em reação contra essa caricatura, o homem “superviril”, o “machão”, tornou-se o tipo ideal no meio homossexual: cabelos curtos, bigode e barba, corpo musculoso. (POLLAK, 1987: 68)

Essa redefinição da identidade homossexual orientou o trabalho de enquadramento de memória do movimento LGBTQ, gerando outras memórias clandestinas e inaudíveis referidas à produção de corpos e performances que não passavam pela imagem do “machão”, como foi o caso de Marsha e de outras como ela.

Recorrentemente enquadrada no documentário como “uma das pessoas mais corajosas do mundo” por quem a conheceu, Marsha transitava entre a performance feminina e masculina evidenciando a flexibilidade das convenções de gênero e seu caráter performático. Sua performance expressava uma crítica aos encapsulamentos identitários que buscam engendrar os corpos em um sistema binário, evidenciando a artificialidade dessa construção. É possível afirmar que pessoas da geração de Marsha anteciparam em alguns anos através de suas performances e formas de vida problemas teóricos tratados por algumas intelectuais feministas contemporâneas. Marsha era uma “burladora das convenções de gênero”. Ela fez parte de uma vanguarda que revolucionou a forma como entendemos as convenções sociais atribuídas aos corpos masculinizados e feminilizados. Entretanto, o reconhecimento do protagonismo de figuras como Marsha só se tornou possível em função das contribuições das teorias interseccionais.

O processo de (des) fazer gêneros e sexualidades dissidentes não pode ser considerado apartado dos efeitos produzidos pela articulação de diferentes eixos de subordinação e da forma como incidem sobre as trajetórias, o “campo de possibilidades” e as escolhas das pessoas. Os efeitos da articulação desses marcadores vêm se constituindo em área de interesse entre pesquisadoras negras preocupadas com a contingencialidade das identidades e com a articulação de eixos de diferenciação (FACCHINI, 2008). Marcada por essas preocupações, a noção de interseccionalidade¹ (CRENSHAW, 1991) vem sendo acionada para dar conta dessa constelação de experiências (MCCLINTOCK, 2010).

McClintock (2010), principalmente na obra “Couro Imperial”, chama atenção para a forma como esses eixos de diferenciação são pensados equivocadamente como experiências que podem ser isoladas ou peças que se encaixam de forma simples, uma “soma de opressões”. Para a autora, marcadores como raça, classe, gênero e sexualidade não são “distintos reinos da experiência”, cuja existência pode ser avaliada de forma isolada. Sua razão de ser, argumenta a autora, está condicionada às relações históricas que travam entre si, surgindo apenas em “interdependência dinâmica, cambiante e íntima” (MCCLINTOCK, 2010: 104).

Brah (2006) revela preocupação semelhante acerca dessas interconexões, concebendo a diferença como uma categoria de conhecimento para analisar essas conexões. A autora propõe refletir sobre a noção de diferença como uma categoria não essencialista, mas antes marcada por relações historicamente contingentes e articuladas a um dado contexto. Adotando como exemplos os usos das categorias “negro” e “feminismo”, ela realça o caráter histórico dessas práticas discursivas, que não podem ser reduzidas a um significado particular, mas se ligam a uma pluralidade de sentidos correlacionados ao contexto histórico no qual se inserem. Brah (2006) destaca o caráter processual das noções de sujeito político e experiência – alertando para o fato de que as identidades são sempre enunciados contingentes, portanto não essencialistas.

A retomada da memória de Marsha deve ser entendida como parte dessa renovação da teoria social. Ao reconstruirmos sua trajetória, sua performance evidencia a incoerência destes sistemas de segregação e questionam como as estruturas de poder legitimam e causam distintas formas de violências, naturalizando-as. A luta por justiça que Victoria busca, representa uma demanda social maior do que apenas o caso de Marsha, evidenciando a realidade de populações constantemente apagadas da história, esquecidas pelos sistemas que perpetuam preconceitos, sexismos e racismos.

“Modelo de Andy Warhol, prostituta, atriz e santa”: Marsha “Pay It No Mind” (Não Ligue pra isso)

O documentário brinca com o tempo cronológico dos acontecimentos que antecederam a morte de Marsha. Ele vai e volta, e questiona a linearidade do tempo, alterando-o. É a partir da possibilidade de ir e vir que a narrativa fílmica nos permite acessar a vida de Marsha a partir das experiências daqueles que com ela compartilharam suas vidas. São essas narrativas que vão evidenciando a trajetória apagada de Marsha, revelando situações de resistências e agenciamentos que marcaram sua vida.

É nessa sequência de narrativas, que os olhares de seus irmãos reconstroem um passado de Marsha quando ainda não era Malcolm. Para compreender o que ocorrera com Marsha antes de seu trágico fim, Victoria liga para o Departamento

Médico-Legal da cidade de Nova York buscando informações sobre “Malcolm Michaels” para saber como poderia conseguir dados sobre sua autópsia. O atendente imediatamente pergunta: “Você é da imprensa ou...?” E Victoria se identifica como parte do Projeto Antiviolença da cidade de Nova York. O atendente então relata que pode fornecer a causa e a forma com que se deu a morte, mas ela não poderia ter acesso a todo relatório. O acesso ao registro número 907, do “caso de Malcolm/Marsha”, só poderia ser liberado com a solicitação por escrito da família biológica.

Victória então vai até Elizabeth, Nova Jersey, na casa da família Michaels falar com os irmãos e irmãs de Marsha. Ao conversar com a família, Victoria pergunta o que sabem sobre o caso de Marsha: “eu não sei de nada”, responde Jean Michaels, a irmã de Marsha, “só que ele foi encontrado no rio, mais nada”, acrescenta. Robert Michaels, irmão de Marsha, também estava presente. Victória então explica que estão investigando, pois tem testemunhas que “o viram... a viram...”. É aí então que um fato chama atenção. Ao se referir a Marsha, Victoria fala no masculino e no feminino seguido da pergunta: “como preferem que eu chame Marsha?”. Uma questão entra em evidência: o nome de Marsha é posto em questão. Qual identidade prevalece? Em meio aos registros oficiais levantados por Victoria a todo momento “Malcolm” aparece, mas na fala e na memória de outras iguais, Marsha que é lembrada. Onde Marsha começa e onde Malcolm termina? “Tanto faz”, responde Jean.

Victória então prossegue: “quando a viram pela última vez?”, Jean responde: “foi antes do 4 de julho. Durante a semana”. “Ela veio à nossa casa e eu o levei à estação de trem”, completa Robert. Ele continua: “depois recebemos uma ligação dizendo que ele estava morto”. Victória então questiona: “vocês pediram pra ver o corpo ou não?”. Jean responde: “minha irmã pediu, não deixaram. Eles não tinham permissão”. Victória, então, apresenta aos irmãos a carta de solicitação do relatório da autópsia, o exame toxicológico e as fotos, se houvesse alguma, do caso. Ela questiona: sente falta dela? “Sim, sinto falta dele”, responde Jean emocionada. Robert relembra aos risos: “Ele adotou o nome Marsha ‘Pay It No Mind’ (Não Ligue pra isso)”. “Não ligue pra isso. É problema seu, não meu”. Todos gargalham na cena. “Ele sempre fazia você rir”, completa Robert.

Se na casa de sua “família de origem”, Marsha era apenas lembrada por sua vocação para fazer os outros rir, na casa de Randy Wicker, que dividiu seu apartamento com Marsha, sua memória era celebrada por todos os cômodos da casa – em um tom quase devocional. Victoria o entrevista em seu apartamento, onde é possível perceber rastros de Marsha por todos os lados. Em um quadro na sua parede, ele atenta para a descrição que faziam de Marsha: “modelo de Andy Warhol, prostituta, atriz e santa”. Victoria conversa com ele sobre a forma como conheceu Marsha, ao dar abrigo a ela em uma noite fria de inverno. Questionado sobre o que achava que aconteceu com Marsha naquela noite fatídica, Randy responde enfaticamente: “com certeza não foi suicídio. Isso foi um insulto à família. Marsha nunca teria se suicidado. Mas vamos ser realistas, a polícia já tinha colocado um ponto final (...). O caso está encerrado, não perturbem. É um ninguém, não é uma pessoa”.

A construção de Marsha como uma figura maternal e destituída de preocupações materiais está presente ainda na fala de outra amiga, Miss Kitty, que cumpre pena no Centro Correcional de Downstate Fishkill, Nova York, onde recebeu a visita de Victoria em sua longa peregrinação por justiça à Marsha. Questionada sobre sua relação com Marsha, Kitty diz tê-la conhecido com 13 ou 14 anos. Ela disse: “quando eu vi Marsha pela primeira vez, ela estava cheia de penas, plumas

e... maquiagem, nunca aplicada corretamente”, avaliando a estética *trash* de Marsha como parte de sua personagem. Ela continua “Marsha disse: ‘Querido, você é maravilhoso. Daria uma linda garota’. Ela costumava levantar meu cabelo dos dois lados e isso me fazia sentir especial. Eu ficava com vontade de ser parte daquela gente”. A fala de Miss Kitty evidencia a imagem maternal que Marsha representava, recorrentemente lembradas ao longo do documentário por outros que conviveram com ela.

A literatura socioantropológica sobre sexualidades dissidentes tem chamado atenção sobre a forma como pessoas da geração de Marsha agenciaram novas formas de parentesco através da formação de “famílias de afeto” (WESTON, 2003). Nessa literatura é recorrente o uso da linguagem de família como “mães”, “madrinhas” e “irmãs” para falar de relações entre si. As “mães” são, geralmente, “bichas” mais velhas e consideradas mais experientes na vida, uma vez que já teriam atravessado as fases difíceis pelas quais passam todos que se assumem não heterossexuais. Às “mães” cabia uma função socializadora. Eram elas que iniciavam os mais novos nas normas e rotinas que dirigiam o grupo, zelando para que as regras internas não fossem transgredidas (COSTA, 2010).

As “mães” teriam ainda a oferecer um conjunto de “valores sociais” (alegria, afeto, boa conversa etc.) responsáveis por facilitar a sociabilidade e a socialização dos neófitos no grupo (SIMMEL, 1983). O status de “mãe” se aproxima muito do da “rainha” identificada por Barbosa da Silva (2005) na década de 1950, quando estudava o “grupo homossexual” em São Paulo, no Brasil. Para este autor, a “rainha” era uma espécie de núcleo a quem todos os outros membros do grupo primário estariam ligados. A diferença, contudo, é que as “rainhas” eram únicas dentro de um dado grupo homossexual, enquanto as “mães” poderiam ser muitas dentro de um mesmo grupo.

Ao analisar a trajetória da Turma OK, mais antigo grupo que reúne homens homossexuais no Brasil, Soliva (2014) afirma que o principal objetivo daquelas chamadas como “mães” nas reuniões que congregam “bichas” e “bofes” no período de formação desse grupo era o de controlar as “bichas”, impedindo que ocorressem eventos que pudessem chamar a atenção dos vizinhos ou mesmo da polícia. Esse controle era exercido através da proibição de falarem alto ou de provocarem quaisquer outros transtornos para a vizinhança do apartamento. Em função disso, as “mães” tinham de ficar a noite toda sem ingerir álcool ou outra substância que provocasse alterações no comportamento.

O uso da nomenclatura de parentesco não se limita apenas ao uso da expressão “mãe”. É comum entre os integrantes da Turma OK se chamarem de “irmã”, tanto no passado quanto ainda hoje. O emprego dessa linguagem tem reflexos importantes na forma como esses homens se relacionam. O uso da expressão “irmã” evoca uma noção de irmandade, uma confraria, semelhante à que existiu entre os negros norte-americanos de grandes centros urbanos como Nova York e Chicago (WESTON, 2003). Para esta autora, a prática de “se fazer irmão” poderia ser tão real para essas pessoas quanto eram os vínculos consanguíneos. Dessa forma, a noção de irmandade foi fundamental para a formação de uma identidade coletiva entre os indivíduos que compunham esse grupo social. Essa identidade, por sua vez, foi essencial para a contestação de um passado segregador. A exemplo do que ocorrera com grupos negros norte-americanos, a noção de irmandade foi fundamental para a construção de uma percepção de “nós” entre pessoas dessa geração pré-Stonewall. Esse “espírito coletivo” estaria na base das organizações pelos direitos gays e lésbicos que viriam pós-Stonewall. Dito de outra forma, a percepção de que existiria uma família para além do sangue foi estruturante para

a constituição de um “espírito coletivo” consolidado por contatos íntimos de amizade.

Transgressões de gênero e estética *camp*

Além da face maternal evocada pelas narrativas organizadas no filme, Marsha também é caracterizada pelas *queens* que conviveram com ela por uma estética muito singular marcada pela transgressão das convenções de gênero. Na conversa com Miss Kitty, esta revela à Victoria que na noite da morte de Marsha elas deveriam ter se encontrado para saírem juntas. Ela disse:

Eu encontrei Marsha em frente à livraria na Rua Christopher, era plena luz do dia. Ela estava toda de drag. Marsha sempre estava racional. Ela sempre sabia como se portar. Nós marcamos de nos encontrar à meia-noite, íamos andar pelas ruas. Depois iríamos para o Anvil no horário de sempre, as duas ou três da manhã. Mas ela não apareceu. (Miss Kitty)

A fala de Miss Kitty sugere uma Marsha, simultaneamente, racional e subversiva. A performance de Marsha “cheia de penas, plumas e... maquiagem, nunca aplicada corretamente” parece fazer sentido a partir de uma estética *camp*. Para Sontag (1987), o universo inclassificável a que o *camp* se liga possui características que fogem à ordem regular das coisas. Em função disso, a tarefa de definir o *camp* é quase impossível. Contudo, algumas “notas” fundamentais podem ser extraídas da noção de *camp*, uma das quais é o seu “esteticismo extravagante”, o exagero e a artificialidade – elementos associados à postura de desdém, características que completam a visão cômica a que o *camp* se propõe (SONTAG, 1987).

A autora estabelece uma relação de correspondência entre a estética *camp* e a figura do dândi, aquele personagem da paisagem urbana excessivamente cultivado, cujo objetivo era a busca por sensações raras, aquelas ainda não experienciadas pela turba popular. Para Sontag (1987), a história do gosto *camp* se entrelaça com a própria história do gosto esnobe – ou seja, a própria essência da distinção. Com a decadência da velha aristocracia, os gostos especiais ou raros, que distinguiam essa classe das outras, foram sendo revelados por outros grupos, especialmente os “homossexuais”, chamados pela autora de “aristocratas do gosto”. Em função disso, desenvolve-se nesse grupo uma agência criativa, capaz de produzir novas sensibilidades. Para ela, foi através dessa agência criativa que esse grupo pôde articular a sua integração na sociedade. Harris (1991), contudo, não percebe o desenvolvimento do *camp* entre os “homens homossexuais” como uma possibilidade de integração à sociedade, mas sim de alienação da mesma – uma espécie de fuga a partir da construção de uma utopia.

Ainda que discordem nesse ponto, as ideias de Sontag (1987) se aproximam das de Harris (1991) acerca de uma característica fundamental do *camp*: o deslocamento simbólico. Tanto Sontag (1987) quanto Harris (1991) veem no distanciamento uma característica constitutiva do *camp*, o qual produziria uma sensibilidade particular nos sujeitos que compartilham dessa estética. O espírito elitista teria surgido entre eles como uma possibilidade de se distanciar psiquicamente e simbolicamente do contexto hostil estabelecido contra as suas sexualidades não apresentáveis. Essa experiência é vivenciada com uma dose intensa de ironia, uma vez que nem todos pertenciam de fato a uma elite econômica, mas se percebiam, como mostra Harris (1991), deslocados de seus contextos sociais. Tal consciência fez com que esses indivíduos construíssem um mundo imaginado, um mundo onde as convenções seriam ressignificadas a favor deles mesmos.

Para Babuscio (1999), o *camp* constitui uma espécie de sensibilidade gay. Para ele são quatro os elementos que caracterizam o *camp*: ironia, esteticismo, teatralidade e humor. Essas características se entrelaçam na construção daquilo que o autor chama de uma “sensibilidade gay”. Ao falar dessas características de forma isolada, o autor põe em relevo algumas possibilidades de interpretação dessa “sensibilidade gay” a partir do *camp*. De forma geral, o autor ressalta que essas quatro dimensões estão articuladas na noção de “contrastes incongruentes”, sobretudo acerca do masculino/feminino.

A linguagem fílmica seria um veículo importante do *camp*, principalmente por evidenciar personagens e estrelas com qualidades andróginas, a *femme fatale* seria um bom exemplo disso. Para Babuscio (1999), o ponto central dessa percepção de incongruência é a ideia de que as sexualidades não-heterossexuais são um desvio moral, portanto ela representa uma ruptura com a ordem heterossexual das coisas. Babuscio (1999) define o que chama “sensibilidade gay” como uma “energia criativa”, a qual reflete uma consciência elevada acerca da diferença em relação àquilo que é considerado convencional. Em outras palavras, sujeitos fora da norma heterossexual reuniriam mais condições de identificar a artificialidade das convenções sociais, dada a sua habilidade em se passar – *passing* – por heterossexuais. Estes últimos não desenvolveriam tal habilidade, em razão da naturalização internalizada de sua experiência. O desenvolvimento dessa energia criativa se relaciona diretamente ao *camp* e a performance de Marsha se constitui como um exemplo emblemático dessa estética.

É possível afirmar que pessoas da geração de Marsha anteciparam em alguns anos através de suas performances e formas de vida problemas teóricos tratados por algumas intelectuais feministas contemporâneas. Marsha teve importante papel na transformação do conceito de gênero neste meio século de existência do movimento LGBTQ. Ela fez parte de uma vanguarda que revolucionou a forma que entendemos os papéis sociais atribuídos aos corpos masculinizados e feminizados e transgrediu visibilizando narrativas antes esquecidas.

Lembrada no documentário como “uma das pessoas mais corajosas do mundo” por um amigo, Marsha transitava entre a performance feminina e masculina evidenciando a plasticidade das convenções de gênero e seu caráter de construção social. Seu corpo e performance materializa uma crítica às categorias identitárias que buscam engendrar os corpos em um sistema binário (BUTLER, 2013).

Stonewall, mágoas e silêncios

A reconstrução dos eventos que marcaram o *Stonewall Riot* é narrada no filme a partir de cenas e falas de Sylvia Rivera, mulher trans latina e importante ativista histórica do *Gay Liberation*. Ela é introduzida no filme através de belos closes e cenas poéticas, que a colocam como interlocutora através da sua relação de amizade com Marsha (recordada como uma “mãe”). Sylvia cita Marsha de forma recorrente no documentário como um “ícone do movimento gay, conhecida no mundo todo”. Ao falar sobre *Stonewall*, ela reivindica para si, junto à Marsha, às pessoas trans de rua e às *drag queens* o lugar simbólico de vanguarda do movimento. Ela disse: “nós ficamos na frente e lutamos contra a polícia. Fomos nós que não nos importamos de levar paulada na cabeça”. Ao evocar para si esse lugar, Sylvia Rivera reivindica o protagonismo negado nas lembranças que compõem a memória coletiva do moderno ativismo sobre às origens do movimento.

Essa reivindicação também está presente nas narrativas de Marsha. Em um vídeo reproduzido no curso do documentário, ela compartilha uma lembrança sobre suas andanças naquele que ficaria conhecido como “lugar da memória”, no sentido empregado por Nora (1993), do ativismo homossexual:

Quando eu cheguei ao Stonewall, era praticamente a única drag queen lá. Eu falei: ‘O que acham, sou homem ou mulher?’. Não responderam, aí decidi entrar. Porque era um bar só para homens. Stonewall era um barzinho gay agradável de propriedade da máfia. Os gays não podiam entrar em bares. A máfia subornava a polícia. Era típico da época. Era difícil ser drag queen, pois nos prendiam sem motivo algum. Vivíamos em uma época irreal. (Marsha P. Johnson)

Nesse período, o bar *Stonewall Inn* localizado na Christopher Street, no coração do *Greenwich Village*, em Nova York, era um ponto de encontro de “comunidades eróticas” da época (RUBIN, 2017). As batidas policiais e revistas sem justificativa nos frequentadores eram rotineiras na década de 1960 (ARMSTRONG e CRAGE, 2006). Frequentado majoritariamente por um público composto por jovens, não-brancos, de baixa renda e marginalizados, o bar era alvo de constantes intervenções policiais por não terem licença para o comércio de bebidas alcoólicas, apresentarem shows sensuais de homens e suspeitas de conexões com o crime organizado (CARTER, 2004).

Em torno da 01h30 da madrugada da sexta-feira do dia 27 de junho de 1969 (ARMSTRONG e CRAGE, 2006), o que seria uma batida policial de rotina, com policiais solicitando a identidade e expulsando pessoas do bar, se transformou em um evento que desencadearia uma série de confrontos entre seus frequentadores e a polícia – culminando com uma política de visibilidade das vivências e demandas políticas das pessoas LGBTQ em escala mundial. Algo de incomum ocorreu aquela noite, ao invés da polícia dispersar os frequentadores, uma multidão começou a se formar do lado de fora do bar e passaram a oferecer resistência à ação policial (ARMSTRONG e CRAGE, 2006). Essas autoras situam tempo e espaço como categorias centrais para compreensão dos motivos pelos quais o *Stonewall Riots* se perpetuou na memória coletiva do movimento LGBTQ em comparação com outros eventos que ocorreram na década de 1960, como a invasão da Compton’s Cafeteria, em São Francisco, Califórnia. Tratava-se de uma noite de verão na qual muitas pessoas estavam nas ruas em função das férias (CARTER, 2004). Segundo Carter (2004), muitas pessoas que nem estavam no bar, mas que passavam pela rua naquela noite, se somaram à multidão buliçosa, como foi o caso de Craig Rodwell, importante ativista do *Stonewall Riots*, responsável por articular informações sobre o evento em importantes jornais de Nova York.

Em uma entrevista reproduzida no documentário, Sylvia relembra dessa noite com um entusiasmo revolucionário⁵:

Eu estava dopada de estimulantes e uísque. Estava dançando com meu amor. De repente, as luzes se acenderam e... era uma batida policial. Queens foram tiradas de lá e colocadas em viaturas, armas foram sacadas. Coquetéis molotov começaram a voar. Eu pensei: ‘Nossa! Começou a revolução! Graças a Deus!’ Vocês nos trataram como merda esses anos todos. Agora é a nossa vez. (Sylvia Rivera)

A ideia de “revolução” aparece ainda nas narrativas evocadas por Sylvia Rivera na reconstrução que Martin Duberman (2019) escreve do *Stonewall Riots* em seu livro sobre a história desse evento. Nele, Sylvia Rivera exclama “I’m not missing a minute of this – it’s the *revolution!*” (DUBERMAN, 2019: 245).

⁵ O trabalho de Martin Duberman (2019) chama atenção para o acaso da presença de Sylvia nesse dia fatídico. Segundo o autor, Sylvia havia rejeitado o convite de Marsha para uma festa no bar, pois estava chorando a morte de Judy Garland, mas acabou decidindo ir.

A revolução, contudo, parece não ter se efetivado para todas e todos que compunham essa “comunidade erótica”. Ainda que o *Stonewall Riots* tenha redefinido a “história gay” entre um “antes de *Stonewall*” e um “depois de *Stonewall*” (D’Emilio *apud* ARMSTRONG e CRAGE, 2006), essa história não foi construída sem disputas e negociações que produziram políticas de apagamentos e esquecimentos ao mesmo tempo em que legitimou lembranças sobre a formação do *Gay Liberation*. Esses esquecimentos impactaram diretamente nas trajetórias de vida de pessoas como Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson, e podem ser percebidos em passagens do documentário nas quais a tão aclamada “revolução” que Sylvia Rivera esperava ainda estava bem distante de ter um desfecho positivo para todas as vidas de pessoas LGBTQ.

Ao passo que o movimento se consolidava, Marsha e Sylvia iam cada vez mais percebendo a necessidade de focar em pautas específicas, as quais só elas podiam abordar, como a experiência de ser uma *street transvestite*. Surgia assim o STAR (Street Transvestite Action Revolutionaries/Ação Revolucionária de Travestis de Rua). Encabeçado por Sylvia e com apoio de Marsha o grupo buscava inserir suas demandas por representação e visibilidade dentro do movimento pós-*Stonewall*. Este movimento acabou tomando uma feição bem diferente da esperada por Marsha e Sylvia naquela fatídica noite por privilegiar uma forma de *gay life*⁶ relacionada à homens gays brancos e de classe média em detrimento de outros corpos como transexuais, travestis e lésbicas invisibilizadas nos debates do movimento e na construção da história do *Gay Power*.

Em uma entrevista recuperada no documentário, Marsha situa suas reivindicações dentro desse novo contexto do nascente movimento: “enquanto meu povo não tiver seus direitos garantidos em todos os EUA, não há motivo para comemoração. Por isso venho lutando pelos direitos dos gays há tantos anos”. Expondo outra fragilidade do movimento ela fala da Parada gay de 1973 na qual os organizadores disseram que as travestis iriam na frente da marcha, mas, na hora da parada, foram direcionadas ao final do desfile: “os covardes colocaram todas as *drag queens* no fundão”, reclamou Marsha.

Na ocasião, Sylvia Rivera, ao som de vaias da “comunidade gay”, decide disputar pelo seu direito à fala. Consideradas estereótipos, nas primeiras paradas (reflexo do pós-*Stonewall*) *queens* como Marsha e Sylvia passam a ser percebidas como ameaças ao moderno movimento que se inicia por encarnarem em seus corpos e performances a feminilidade rechaçada pelos ativistas desse movimento. Essa rejeição, contudo, não é vivenciada sem atos de resistência materializados no documentário através de falas de Sylvia que expressam mágoas desse movimento: “mas se não fosse por uma *drag queen*, não haveria movimento de libertação gay. Fomos as pioneiras”.

Em uma cena que ilustra de forma acabada as tensões em torno da presença de pessoas como Marsha e Sylvia no movimento, Sylvia sobe ao palco para mostrar à comunidade que sua voz não seria calada. Evidentemente indignada com a situação, abalada, ela disse:

Passei o dia tentando subir aqui por seus irmãos e suas irmãs gays na cadeia! Eles me escrevem toda maldita semana pedindo sua ajuda! E vocês não fazem nada por eles! Eles escrevem para a Star, não para o grupo das mulheres. Não escrevem para mulheres nem para homens. Escrevem para a Star porque estamos tentando ajudá-los. Mas vocês me dizem para sair com o rabinho entre as pernas. Eu não vou tolerar essa merda! Eu já fui espancada. Já quebraram meu nariz. Já fui presa. Perdi meu

⁶ A noção de *gay life* está presente nos trabalhos de Esther Newton (1979) para falar de formas de vida relacionadas à homossexualidade em grandes centros urbanos no contexto estadunidense.

emprego. Perdi meu apartamento por causa da libertação dos gays. E vocês me tratam assim? Qual é a porra do problema de vocês? Pensem nisso! Eu acredito no poder gay. Quero que tenhamos nossos direitos, do contrário, eu não estaria lutando por eles. Era isso que eu queria dizer a vocês. Vão ver sua gente na Star House, na Rua 12. São as pessoas que estão tentando fazer algo por todos nós, e não homens e mulheres que pertencem a um clube de brancos de classe média! Esse é o lugar de vocês! Revolução agora! Poder gay. Mais alto! Poder gay! (Sylvia Rivera)

Magoada, Sylvia se sentia traída pelo movimento que reproduzia seu preconceito contra *queens* e moradoras de rua. Ao sentir que os anos dedicados ao movimento fora um desperdício, ela então decide tomar uma atitude desesperada: tentou tirar sua própria vida. Ela revela que Marsha, chegando em casa, a encontrou e socorreu, salvando sua vida. Após vivenciar um trauma como esse, como a morte de Marsha, anos depois, poderia ter sido um suicídio?

Sylvia não se contenta: “tem algo errado. Sempre há um obstáculo quando lidamos com o governo municipal. Sempre quando falo com um policial, me dão um passa-fora. Por que neste caso em particular?”. Ela quer ir além. Buscar ajuda fora do município para solucionar o caso de Marsha. Porém, a diretora do “Projeto Antiviolença” contesta: “não temos uma quantidade ilimitada de pessoas, tempo ou recursos”. Após uma série de trechos de reportagens na mídia com narrativas de mulheres trans questionando a forma como esses casos são tratados, o documentário mostra a fala da diretora chamando atenção para outros casos que precisam de apoio e questiona: “que tal lidarmos com as necessidades imediatas em vez de investir nosso tempo na investigação desse caso? Afinal, o que isso significa?”. Victoria rebate: “O que isso significa? Justiça para Marsha. A visibilidade de podermos fazer algo quanto a um caso não solucionado e buscar por justiça. Não é pela família, é pela comunidade”.

Os momentos finais do filme mostram que apesar dos esforços de Victoria, o caso de Marsha precisa ser suspenso. Em cenas fortes dela caminhando pelos píeres onde o corpo morto de Marsha foi encontrado sua emoção é aflorada. A insatisfação pela não finalização do caso evidentemente a afeta. Indignação e tristeza se misturam em seu semblante. Ainda que Victoria tenha perdido essa disputa, acredito que ela tenha ganhado outra, aquela relacionada às políticas de apagamento. Marsha, a partir da jornada protagonizada por Victoria na reivindicação por justiça documentada por David France, permanece viva como memória – que através da película se converteu em história.

De acordo com Nora (1993), a história é constituída de uma série de lembranças e esquecimentos estratégicos que buscam visibilizar certas perspectivas e invisibilizar outras. Entendendo a importância da memória e da retomada de suas narrativas como estratégias de proteção contra as políticas de apagamento, é possível afirmar que pessoas como Sylvia buscam através de suas existências tomar lugar dentro suas narrativas para poderem lutar contra essas políticas de esquecimentos que objetivam apagar da história sua atuação revolucionária no questionamento dos papéis de gênero e identidade dentro da sociedade.

O documentário então se encerra com Sylvia, que após ser expulsa dos píeres do Greenwich Village, onde morava com outros em situação de rua, passa a viver com as advogadas comunitárias Rusty Mae Moore e Chelsea Goodwin. Elas abriam sua casa para membros da comunidade que não tinham onde morar. “Temos que ajudar umas às outras, temos mesmo é importante”, disse Sylvia. Após vencer a luta contra o alcoolismo, ela se tornou cada vez mais uma referência para o ativismo de jovens LGBTQ. Aclamada e ovacionada por esse público, ela voltou a militar como ativista dos direitos civis dessa população.

Nas cenas finais, a parada do orgulho novamente constitui um cenário de disputas em torno de lembranças e apagamentos. Mas, dessa vez, Sylvia é celebrada como importante referência de luta e resistência do movimento ao redor do mundo. Anos após se decepcionar ao subir no palco e ser vaiada pelos membros de sua própria “comunidade”, renasce como um “mito vivo” ovacionada pelas novas gerações que a reconhecem como protagonista do legado de *Stonewall*. Finalmente sua trajetória é celebrada como história.

A análise das trajetórias de Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson permitem perceber as intrincadas tensões e disputas em torno das “batalhas de memória”, diria Pollak (1989), que construíram o *Stonewall Riots* como marco primordial do moderno movimento LGBTQ partindo de um enquadramento que privilegiou uma visão homonormativa do evento, sentenciando presenças como a de Marsha e Sylvia ao silêncio. Visibilizar a luta dessas “pioneiras” é manter vivo a essência daqueles sentimentos coletivos que eclodiram naquela noite de verão dentro e fora do bar *Stonewall Inn*. O documentário sobre a trajetória de Marsha tem como intuito não apenas abordar a sua morte, mas celebrar a sua vida e de toda uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 20008) que se organizou e deu sentido a experiências sociosexuais consideradas subversivas pela sociedade abrangente.

Recebido em 5 de fevereiro de 2021.

Aprovado em 20 de novembro de 2021.

Referências

A MORTE e vida de Marsha P. Johnson. Direção de David France. Netflix, 2017. (105 min.).

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARMSTRONG, Elizabeth A.; CRAGE, Suzanna M. Movements and Memory: The Making of the Stonewall Myth. *American Sociological Review*, 71 (5): 724-751, 2006.

BARBOSA DA SILVA, José Fábio. “Homossexualismo em São Paulo: estudo de um grupo minoritário”. In: GREEN, James; TRINDADE, Ricardo (orgs.). *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, 26: 329-376, 2006.

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CARTER, David. *Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution*. New York: St. Martins, 2004.
- COSTA, Rogério da Silva Martins da. *Sociabilidade homoerótica masculina no Rio de Janeiro na década de 1960: relatos do jornal O Snob*. Dissertação de Mestrado, Bens Culturais e Projetos Sociais, FGV, 2010.
- CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43, 1991.
- DUBERMAN, Martin. *Stonewall: the definitive story of the LGBTQ rights uprising that changed America*. New York: Plume, 2019.
- FACCHINI, Regina. *Entre umas e outras: mulheres, (homo)sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo*. Tese de Doutorado, Ciências Sociais, UNICAMP, 2008.
- HARRIS, Daniel. “The death of camp: gay men and Hollywood diva worship, from reverence to ridicule”. In: HARRIS, Daniel (org.). *The Rise and Fall of Gay Culture*. New York: Hyperion, 1997.
- MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate imperial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- NEWTON, Esther. *Mother camp: female impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, 10, 1993.
- POLLAK, Michael. A homossexualidade masculina ou: a felicidade no gueto? In: ÁRIES, Philippe e BÉJIN, André (orgs). *Sexualidades ocidentais*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2 (3): 3-15, 1989.
- RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- SIMMEL, George. “Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura e formal”. In: MORAES FILHO, Evaristo (org.). *Georg Simmel: sociologia*. (Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1983.
- SOLIVA, Thiago B. “Nós somos uma família”: amizade, solidariedade e proteção em um grupo de homens homossexuais mais velhos. *Gênero na Amazônia*, 6: 117-146, 2014.
- SONTAG, Susan. “Notas sobre camp”. In: SONTAG, Susan (Org.). *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WESTON, Kath. *Las familias que elegimos. Lesbianas, gays y parentesco*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2003.