



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Sofia Barbosa Viana

“Coisa pra travesti”: a construção das narrativas de travestis negras no audiovisual brasileiro

Brasília, 2024

Sofia Barbosa Viana

“Coisa pra travesti”: a construção das narrativas de travestis negras no audiovisual brasileiro

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado à
Universidade de Brasília – UnB para obtenção do
título de Graduação em Letras - Língua
Portuguesa e Respectiva Literatura -
Licenciatura.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Mandagará

Brasília, 2024

“Coisa pra travesti”: a construção das narrativas de travestis negras no audiovisual brasileiro

“Coisa pra travesti”: the development of black trans narratives in Brazilian visual media

Resumo

A partir da análise de obras audiovisuais com protagonistas e personagens de destaque que são mulheres trans ou travestis, o presente trabalho pretende compreender como a série *Manhãs de Setembro* (2021) e o filme *Paloma* (2022), abrem espaço nos campos midiático e artístico para a reconstrução de perspectivas acerca da transgeneridade negra no território nacional, além de explorar como ambas as obras, em diálogo com outras como os filmes *Elvis & Madona* (2010), *Alice Júnior* (2019), *Bate Coração* (2019) e *Madalena* (2021), contribuem tanto para o redirecionamento das discussões que compõem o imaginário coletivo e o senso comum em relação a pessoas trans, quanto para os debates midiáticos sobre questões como representatividade, representação e o desenvolvimento de narrativas.

Palavras-chave: transgeneridade; negritude; representação; narrativa; Manhãs de Setembro; Paloma; audiovisual.

Abstract

Based on the analysis of visual media with protagonists and prominent characters who are trans women or *travestis* (Brazilian feminine trans identity), this work aims to understand how the series *Manhãs de Setembro* (2021) and the film *Paloma* (2022) open up space in the media and the artistic field to reconstruct perspectives on black transgenderism in the Brazilian territory, in addition to exploring how both works, in dialogue with others such as the films *Elvis & Madona* (2010), *Alice Júnior* (2019), *Bate Coração* (2019) and *Madalena* (2021), contribute both to the redirection of discussions that make up the collective consciousness and common sense as it relates to trans people, and to media debates on issues such as representation and narrative development.

Keywords: transgenderism; blackness; representation; narrative; Manhãs de Setembro; Paloma; visual media.

SUMÁRIO

1. Introdução	5
1.2. As representações trans nacionais historicamente	6
2. Imagens e narrativas: temas e ferramentas	9
2.1. O espelho e o corpo	9
2.2. Conformidade e contraconduta	13
2.3. O afeto como alternativa	15
2.4. Maternidade e paternalismo	18
2.5. Comunidade e isolamento	22
2.6. Gênero e raça	25
2.7. Intertexto e extratexto	26
Considerações Finais	29
Referências	31

1. Introdução

O audiovisual tem sido usado ao longo do tempo para refletir, discutir e criticar os acontecimentos do mundo real, chegando a ser utilizado como um instrumento político. Com a validação e o reconhecimento dos direitos de pessoas trans, filmes, séries e novelas passam a apresentar cada vez mais personagens como homens e mulheres trans, travestis, pessoas não-binárias e em não-conformidade de gênero, etc.

Nas produções nacionais, a partir da década de 2010, certas produções com protagonistas trans têm aparecido como verdadeiras oportunidades de progredir as discussões e a naturalização acerca da existência e da inclusão de pessoas trans na sociedade em geral. Entre essas, a série *Manhãs de Setembro* (2021) e o longa-metragem *Paloma* (2022) se destacam por apresentar protagonistas trans negras, além de trazer novas perspectivas e concepções narrativas sobre vivências de pessoas trans.

No presente trabalho será apresentado como essas duas obras quebram, desafiam, questionam ou seguem estereótipos, convenções e correntes narrativas que permeiam outras produções ficcionais com protagonismo trans, estabelecendo como elas apresentam divergências necessárias dentro do cenário de produções nacionais. Além dos filmes nacionais *Elvis & Madona* (2010), *Bate Coração* (2019), *Alice Júnior* (2019) e *Madalena* (2021), também serão mencionados e analisados aspectos e conceitos dos filmes *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *Lado Selvagem* (2004) e *A Garota Dinamarquesa* (2015).

A partir dessas obras serão discutidos, tanto conceitos que são base e temas de suas narrativas como maternidade para mulheres trans, isolamento social, construção de comunidade, relações afetivas, papéis de gênero e contraconduta, quanto aspectos da produção dessas obras como a escolha de elenco e o *transfake*, a participação de pessoas trans nos processos de criação de roteiro e das narrativas, as oportunidades de trabalho em geral no audiovisual para pessoas trans, as construções imagéticas recorrentes nas obras e destaques no processo histórico do audiovisual nacional que envolvem personalidades trans.

Com a exploração desses contornos, se espera concluir e compreender como produções como *Manhãs de Setembro* e *Paloma*, ajudam a reconstruir a imagem de pessoas trans e, especificamente, de travestis negras no imaginário coletivo nacional, ao situar narrativas humanizantes que quebram com as narrativas repetidas e repetitivas apresentadas constantemente em novelas, filmes e telejornais, que resumem as realidades de pessoas trans à violência, à objetificação sexual e ao apagamento social, sem possibilidades de resistência e oportunidades de construção política. Mesmo que essas obras individualmente não possuam de forma inerente a intencionalidade de revolucionar, por assim dizer, apresentando uma

direção específica de como lidar com e construir personagens trans e travestis, elas se situam em um contexto histórico maior que vêm ao longo do tempo se construindo em uma base transfóbica, de forma consciente ou não.

1.2. As representações trans nacionais historicamente

A partir dos anos finais da década de 1970, com o lento relaxamento das censuras e na década seguinte, com o fim do regime militar, a sexualidade e a diversidade sexual passaram a ganhar cada vez mais espaço dentro do audiovisual brasileiro e é nesse período que se torna “comum a percepção de um olhar estigmatizante sobre a identidade travesti que são associadas a marginalidade, a desordem, criminalidade, prostituição e, principalmente, a periculosidade” (MARTINS, 2017, p. 33).

No lugar do completo apagamento e das situações em que mulheres trans apareciam na TV aberta sem que se soubesse em geral sobre suas identidades de gênero, as pornochanchadas, e suas conseqüentes vertentes nos anos 80, viram a inclusão de mulheres trans, como uma forma de diversificar e extremar as produções, que além de serem pornográficas, já podiam ser consideradas explícitas. Além disso, a fascinação com personalidades como Roberta Close acostumavam o público, mesmo que de forma mínima, à aparição de pessoas trans na mídia nacional, sedimentando dessa forma o lugar comum em que se encontram os referenciais de mulheres trans e travestis na mídia brasileira de larga escala e de amplo acesso.

Ao encarnarem para o imaginário social as estigmatizadas associações entre perversidade sexual, delinquência, espetacularização dos prazeres eróticos e pornografia num único corpo conscientemente forjado, esta “intolerável ambigüidade” paga o terrível preço de conviver com o fascínio carregado de ódio, desqualificação de seus desejos e a inferiorização de seus gozos. (LEITE JR, 2006, p. 272 *apud* MARTINS, 2017, p. 39).

Com o início dos anos 90, escassas produções apresentavam personagens trans, mas sem a real inserção de pessoas trans profissionalmente, na frente ou por trás das câmeras, com a prática do *transfake*¹ sendo normalizada em diversas produções cinematográficas e televisivas até a década de 2010, mesmo com o crescente protesto da comunidade trans. A alternativa dessas representações ficcionais, foi a realização de documentários que se limitavam a entrevistar e acompanhar vivências trans específicas e pontuais, a partir dos anos 2000, como *Bombadeira* (2007) e *Meu amigo Cláudia* (2009).

¹ O *transfake* se configura como a prática de escalar um ator ou uma atriz cisgênero, ou seja, que se identifica com o gênero que lhe foi atribuído no nascimento, para interpretar um personagem transgênero ou travesti.

A exibição de pessoas trans em matérias jornalísticas também apareceu como forma de veicular a transgeneridade, em sua maioria com mulheres trans e travestis, geralmente de modo apelativo e sensacionalista, se resumindo aos casos de violência e prostituição, como analisado em Hartman (2014). São constantes o desrespeito, com o uso de pronomes no masculino, e de seus nomes de registro em lugar dos seus nomes sociais, e o total descaso com os relatos e opiniões das travestis, onde o foco é dado para os relatos das pessoas cis envolvidas nos conteúdos das matérias, geralmente policiais, ou os repórteres e apresentadores.

Outro lado dessas reportagens apresenta um tom humorístico que, com a ascensão das redes sociais, lança para o imaginário coletivo a alternativa de que se pessoas trans não são tratadas com violência, devem ser tratadas como piadas e com escárnio. Nessas matérias, as mulheres trans aparecem como personagens humorísticas que diminuem as violências que estão sofrendo e seguem as ofensas e indiferenças dos repórteres e apresentadores. O caso mais memorável nesse molde é o conhecido como *Vanessão*², onde há

um destaque para Vanessa que foi entrevistada duas vezes, transformando-a em personagem central da matéria, provavelmente em função de sua performance irônica e de corresponder às intenções de explorá-la imagetivamente, reforçando algumas imagens mais genéricas que as audiência têm do universo das travestis. Reportagem veiculada pelo programa Plantão de Polícia, que vai ao ar pelo SBT de Rondônia, [...] com mais de quatro milhões de acessos. (HARTMAN, 2014, p. 37).

Os tons cômicos e/ou violentos encontrados nessas reportagens são reproduzidos nas representações trans ficcionais encontradas na tv aberta e em filmes com distribuição ampla a partir da década de 1990, com a prática do *transfake* sendo inerentemente um instrumento causador de riso ou indicador de monstruosidade, ao apresentar homens cis com marcadores sociais masculinos destacados e reforçados, estabelecidos em comparação com aspectos femininos escrachados como vestidos pequenos demais e desajustados, maquiagem precária e perucas bagunçadas, como em “Vestida para Matar (1981), a trilogia de terror Acampamento Sinistro (1983, 1988 e 1989), Silêncio dos Inocentes (1991)” (SILVA, 2018, p. 11-12), ou mulheres cis, interpretando personagens trans que primeiramente aparecem como sensuais e em seguida são “desmascaradas”. Ambas as formas são

um lugar comum aos personagens trans: o lugar de abjeção e do risível. O personagem trans é uma armadilha para enganar outros personagens desavisados e fazer o público rir. Essa ideia é reforçada ainda pela constante presença desse tipo de abordagem em comédias como *Ace Ventura, Corra que a Polícia Vem Aí 33 ½* (1994) e *Se Beber Não Case 2* (2011). (SILVA, 2018, p. 12).

² VANESSÃO JI-PARANÁ RO (Cidade: Ji-Paraná, Estado: Rondônia). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OjdFsDo3hjY>>.

Com a inserção de profissionais trans no meio artístico, mais expressivamente a partir da década de 2010, uma mudança se inicia no audiovisual nacional, primeiramente com personagens secundários em obras que reservavam ao protagonismo o *transfake*. Já nos anos finais da década, temos atores e atrizes trans e/ou travestis ganhando mais destaque em frente às câmeras, e a inserção de profissionais trans como roteiristas, diversificando as possibilidades narrativas e proporcionando suporte para os seguintes protagonistas trans.

Após um período pouco produtivo no que tange a realização de longas-metragens com personagens trans, a partir dos anos 2000, intensifica-se um tipo de cinema que coloca em evidência novas configurações de corpos e identidades, fortalecendo-se uma produção cinematográfica que visa dar visibilidade a identidades não pertencentes àquelas consideradas identidades hegemônicas. Apesar de não haver um mesmo vocabulário estético entre as produções, estes filmes têm em comum o diálogo com as novas demandas de parte da comunidade LGBT, dando voz a “novas” marcas de diferenciação como raça, classe e nacionalidade. (MARTINS, 2017, p. 100-101).

2. Imagens e narrativas: temas e ferramentas

Entendendo a relação entre a mídia e todo seu aparato que afeta o mundo e a realidade material, esse ato de afetar também corresponde na caracterização e na construção dos personagens trans ao longo da história. Porém, para além de apenas representar ou criar uma versão ficcionalizada do que pode ser ou de como se entende a realidade de pessoas trans, historicamente, “subjacente a qualquer tentativa de representação midiática sobre esses corpos, o que se busca é a pretensão de realidade e objetividade na abordagem, como se, ao representar, fosse possível capturar uma essência da transgeneridade, ou que ela é de verdade.” (SILVA, 2018, p. 38).

Assim, cada escolha na produção de uma história que contém um personagem trans de destaque, mas, especificamente os que apresentam protagonismo trans, compõem parte do que é se entender, se formar, se relacionar e existir como uma pessoa trans, visto que o texto, em geral, que integra essas obras, especialmente quando inclui pessoas trans, constrói em termos reais os discursos sobre transgeneridade, para o público massificado.

Aquilo que é dito e enunciado sobre transgeneridade compõe um discurso à medida que os enunciados, que são repetidos e reproduzidos sobre o tema, obedecem a uma certa unidade e formação discursiva que se consolida como um regime de verdade sobre a população trans. [...] O corpo trans, portanto, decorre de um conjunto de enunciados que o envolvem, o circunscrevem, limitando-o. Forma-se, assim, uma complexa rede discursiva que determina e rege os regimes de inteligibilidade desses corpos. (SILVA, 2018, p. 38).

Dessa forma, cada tópico a seguir apresenta uma forma de construção desse discurso, a partir das escolhas recorrentes nas produções que apresentam personagens trans protagonistas, primeiramente em nível textual, no que se vê primeiramente dentro de cada obra, e ao fim, em termos extratextuais, no que se entende pelas informações sobre as obras que estão espalhadas fora do que é exibido em tela.

2.1. O Espelho e o corpo

Entre as obras visuais com protagonismo trans que ganharam notoriedade no mercado audiovisual e no sistema *mainstream* de premiações, certos pontos são repetidamente apresentados, aparecendo como sinalizadores narrativos, geralmente indicando certa desconexão entre a pessoalidade dos personagens, no caso de mulheres trans e travestis, sua mulheridade e como elas se entendem e esperam ser tratadas, e seus corpos. Esses pontos são permanentes na construção dessas narrativas para introduzir o público cisgênero à existência material das personagens trans.

O mais recorrente desses pontos é a “cena do espelho”³ onde a personagem, geralmente nua, observa o próprio corpo com intenção por parte da narrativa de retratar a disforia de gênero e evidenciar os sentimentos negativos que aquela personagem tem para com seu corpo, como angústia, desespero e distanciamento. Dos filmes mais proeminentes para o público internacional e nacional onde a “cena do espelho” figura temos, *A Garota Dinamarquesa* (2015) e *Girl* (2018), mas o recurso também aparece em outros formatos como na novela *A Força do Querer* (2017).

Com a “cena do espelho” o que essas narrativas reforçam é um lugar-comum que se estabelece erroneamente como um absoluto constante nas vivências trans, de que a pessoa transgênero “nasceu no corpo errado” e por conta disso precisa de intervenção cirúrgica. Com a inserção dessas cenas continuamente como pontos de grande emoção para os personagens, “a narrativa sobre a experiência trans parece depender de um aparato médico e institucional que atribua sentido ao corpo trans.” (SILVA, 2018, p. 62).

Apesar de se adequar à experiência de certas pessoas trans, o reforço desse traço dentro das poucas produções com protagonismo trans que tiveram destaque evidenciam que, o envolvimento de apenas pessoas cis nessas produções segue limitando as possibilidades narrativas, restringindo a normalidade e a plenitude pessoal de pessoas trans à redesignação sexual e conseqüentemente, sedimentando que essa é a única forma de inserção e aceitação de pessoas trans na sociedade em geral.

A produção da transgeneridade, [...] se dá a partir da expressão recorrente de um discurso vinculado ao saber médico. O que implica deslegitimação e desautorização da população trans no tratamento sobre seus corpos, imposta pelo discurso dominante acerca da condição trans. A imposição desse discurso dominante e a perda da autonomia da população trans perpassa as práticas cotidianas materializadas nos atos de violência física, institucional, jurídica e consolida-se, ainda, na fetichização, na rejeição e abjeção social dessa população. (SILVA, 2018, p. 43-44).

É importante notar também que, apesar de fugir de outro estereótipo relacionado à personagens trans, geralmente femininas, de que a única forma de trabalho possível é a prostituição, as obras citadas acima situam seus personagens trans de forma isolada em uma sociedade absolutamente cis, permitindo entender que o desejo desses personagens é resumido ao genital, e a partir de sua mudança eles podem ser incluídos por pessoas cis sem preconceito e com total distanciamento de outras pessoas trans.

No caminho inverso desse instrumento narrativo, é recorrente que personagens transfemininas sejam limitadas às suas sexualidades, o que se interconecta com a obsessão

³ Jonas Maria, formado em Letras pela UFSJ, comenta sobre o tema em alguns vídeos em seu canal do youtube e em participações em podcasts, e também sobre outros aspectos narrativos. Por exemplo em sua participação no podcast *DiaCast*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9H6doSvxJ4>>.

pelo pênis no corpo transfeminino, de mulheres trans e travestis que não desejam realizar a cirurgia de redesignação sexual.

Em filmes como *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *Lado Selvagem* (2004) e *Paloma* (2022), as personagens, sobretudo na primeira, são mostradas em situações sexuais ou de avanço sexual, em que sua transgeneridade é evidenciada por suas relações sexuais ou por cenas que focam em seus corpos nus, as vezes com quadros com foco no pênis desconectado do resto do corpo. Nessas cenas se entende que a permanência do pênis no corpo transfeminino se desconecta do resto da vivência e da existência das personagens, onde não há sexo.

Em *Tudo Sobre Minha Mãe* e *Lado Selvagem*, as personagens Agrado e Stéphanie trabalham como prostitutas, porém, enquanto Stéphanie mantém uma relação amorosa estável em que seu corpo é normalizado, Agrado é constantemente perseguida sexualmente por conta de seu pênis, até mesmo depois de deixar a prostituição, com nenhuma consideração por suas vontades, e as atitudes da personagem em reação a esses acontecimentos é de ceder e satisfazer os desejos dos personagens cis, sinalizando uma relação de impulsividade sexual à sua transgeneridade. A mesma relação também é estabelecida na personagem Lola, do mesmo filme, que engravidou duas das personagens cis que entraram em contato com ela, chegando a contrair HIV e o transmitir para a mãe de um de seus filhos, o que resulta em sua morte.

Em *Paloma*, a personagem-título e protagonista do filme segue em uma relação estável e na primeira cena do filme é vista em um momento sexual com seu namorado. A cena seguinte mostra a personagem tomando banho, com foco em seu corpo e em seu pênis. Em outros três momentos do filme, Paloma é vista tendo relações sexuais, duas com seu namorado e uma com um amigo, sendo ativa e passiva. Essas cenas da personagem se chocam com o resto de sua narrativa, pontuando momentos do filme, mas não contribuindo para o desenvolvimento da obra em si ou da personagem.

Uma cena semelhante aparece em *Lado Selvagem*, onde Stéphanie é mostrada durante uma relação sexual com seus dois namorados, porém, diferentemente da escolha de mostrar Paloma em posições específicas de passividade ou como ativa, a cena de Stéphanie exhibe corpos que não indicam nenhuma configuração óbvia, deixando que a intimidade mostrada entre os personagens assumam o sentido total da cena. “Há a expressão de um afeto na indiscernibilidade da fricção dos corpos em *Lado Selvagem*, pois desorienta os espaços e desordena o olhar acentuando, desse modo, a intensidade na imagem.” (SILVA, 2018, p. 129).

As ocorrências dessas cenas têm diferentes tons, como o tom expositivo da primeira cena de Stéphanie, o tom humorístico das cenas de Agrado, as cenas emocionais que citam ou mostram Lola e as cenas especialmente íntimas e sexuais de Paloma, porém, todas essas cenas têm em comum o desvio das trajetórias principais dos filmes e das personagens, configurando que essas cenas são de teor “gratuito”.

De certo ponto, se compreende que a inserção de cenas como as de Stéphanie e Paloma procuram normalizar o corpo e a sexualidade dessas personagens, onde apesar dos cortes abruptos e da disparidade com o ritmo e o tom dos seus filmes em geral, elas configuram mais uma camada da vida dessas personagens e evidenciam a natureza de suas relações interpessoais.

Levando em consideração o histórico de representações de personagens trans e a marginalidade com que a comunidade trans vêm sendo mantida historicamente, socialmente e nas mídias visuais, essas cenas de *Tudo Sobre Minha Mãe*, *Lado Selvagem*, e *Paloma*, reproduzem parte dos estereótipos que são repetidamente ligados à mulheres trans e travestis, reforçando que são inerentes à transgeneridade, a impulsividade sexual e a satisfação incondicional de seus parceiros sexuais, seja em suas vidas pessoais ou em situações profissionais.

A cena que foge dessa recorrência em *Lado Selvagem* permite compreender que a narrativa tenta ao longo do filme se afastar da imagem inicial que objetifica o corpo de Stéphanie, concedendo a ela e seus namorados uma relação afetiva em sua completude, sem a apelação que rodeia o sexo e a relação sexual das mulheres trans e travestis.

Ao apostar na mistura dos corpos no momento dessas trocas afetivas da relação sexual, *Lado Selvagem* faz uso dos planos fechados não para forçar uma definição do objeto no plano ou para impor a violência do enquadramento que quer tomar a confissão de um corpo, como comenta Comolli (2015), mas para instituir a intensidade desse afeto que transborda os limites do corpo trans. (SILVA, 2018, p. 129).

Em *Manhãs de Setembro*, a protagonista Cassandra tem um relacionamento com Ivaldo e nos momentos em que ambos são mostrados tendo relações sexuais temos exemplos mais distantes dos apresentados acima. Nenhuma genitália é mostrada, as cenas são enquadradas de forma a mostrar repetidamente os dois personagens juntos em tela. Da mesma forma, a transgeneridade de Cassandra não é exibida como uma situação que a aflige. A personagem quando aparece despida tem confiança e conforto com o próprio corpo, não sendo uma questão se passou ou não pelo processo de redesignação sexual.

A intencionalidade dessas cenas evidencia uma realidade pouco explorada nas obras com personagens trans, onde além de reservar seus momentos sexuais para apenas um

parceiro durante a maior parte de sua narrativa, Cassandra não tem seu corpo reduzido ao que se entende até hoje como o definidor da transgeneridade: a disforia de gênero, assim diversificando os perfis apresentados de mulheres trans e travestis em tela.

A segurança de Cassandra parte de um ponto de recusa à normatização da cisgeneridade e seus limites definidores de um ideal a se atingir como uma pessoa trans. Em contraste com personagens como Lili em *A Garota Dinamarquesa* e Lara em *Girl*, seus ideais vão além da sua aparência e de como a sociedade entende seus aspectos corporais, codificando uma personagem que aponta dentro do discurso constituinte das mulheres trans e travestis para a condição da transgeneridade como parte da pessoa e não sua totalidade

2.2. Conformidade e contraconduta

Ao assumirem para si identidades que fogem das construções idealizadas de gênero, pessoas trans são automaticamente situadas à margem da sociedade. Isso se evidencia, por exemplo, no número elevado de mulheres trans e travestis que são obrigadas a se prostituir, por não serem aceitas ou por não suportar o preconceito na sociedade em geral. Dessa forma, esses indivíduos

são atravessados por normas sexuais de sexo e gênero que condicionam, a partir de um processo de repetição, corpos legíveis e corpos não legíveis, estes últimos são expostos a diferentes formas de violências sociais e institucionais. Entende-se por corpos legíveis aqueles que reproduzem as regras e padrões heteronormativos e binários: enquadramentos produzidos pelas instâncias e instituições de poder; igreja, Estado e ciência e reproduzidos pela cultura. (MOREIRA; NASCIMENTO, 2023, p. 6).

Em filmes dos anos 90 e dos anos 2000, como *Tudo Sobre Minha Mãe*, temos transposto para os filmes o que era regular na TV, quando se tratava de pessoas trans, com limitação à “violência nos programas policiais e noticiários com emprego de linguagem pejorativa (Hartmann, 2014; Oliveira, 2018), ao riso nos programas de humor com desumanização (Ribeiro, 2021)” (MOREIRA; NASCIMENTO, 2023, p. 2) . Em filmes mais recentes, sobretudo nos nacionais, temos personagens trans incluídas em novos círculos, inclusive profissionais, permitindo explorar novas conjunções sociais a partir dessas narrativas.

Paloma (2022), retrata a personagem-título e seu sonho de casar na igreja. A protagonista vive com o namorado Zé e a filha Jenifer, de sete anos, trabalhando como cabeleireira e agricultora. Em primeira instância, o que se entende da formação familiar da personagem é sua inserção num modelo de núcleo familiar tradicional, onde ela como mulher, mora com o companheiro e a filha, pretendendo se casar pela igreja católica. Ao

longo do filme essa realidade de Paloma vai se distorcendo, vemos que Zé não compartilha do seu desejo de se casar, ela após ter a oficialização de seu casamento rejeitada pelo padre da cidade e pelo papa, decide se casar em uma cerimônia ministrada por um ex-padre e em certo ponto do filme ela faz sexo com outro homem enquanto ainda é comprometida com Zé.

Esses elementos, entre outros, como quando em momentos de óbvios ataques transfóbicos a personagem tem atitudes de protesto pacíficas, permitem compreender que mesmo com a intenção de conformidade com os ideais de gênero, a condição de transgeneridade de Paloma a leva a seguir por uma via de contraconduta, o que produz uma personagem menos idealizada ou “utópica”, visto que sua principal motivação durante a história segue tradições historicamente construídas para o controle social.

Quando nem Estado, nem Igreja garantem a proteção necessária, para os dissidentes, resta a resistência e a reivindicação por seus direitos. A contraconduta aqui estabelece uma subjetivação com foco na insurgência de grupos marginalizados para conquista de direitos. Com toda estratégia de poder para silenciar a população transgênera, Paloma não promove uma mera repetição de sofrimentos, destacando a saga da protagonista para concretizar seu sonho desde as ações mais de protesto, como a carta para o papa, até a singela inscrição de seu nome na barra do vestido de uma noiva. (MOREIRA; NASCIMENTO, 2023, p. 8).

Em *Manhãs de Setembro* (2021), a protagonista Cassandra trabalha como motogirl e inicia a série alugando uma quitinete, onde vai morar sozinha pela primeira vez. A primeira cena da série é emblemática, apresentando Cassandra fazendo uma entrega em uma igreja, para um cliente que a olha com estranhamento, ignora a explicação da personagem para a proteção do objeto entregue e avalia a entrega com uma estrela no aplicativo que esquematiza as entregas. Como resposta à situação Cassandra quebra uma das decorações de quintal da igreja.

Ao iniciar a série e apresentar a personagem dessa forma, temos o entendimento de que a personagem rejeita os percalços de sua marginalização, exigindo que a tratem com respeito e humanidade, retaliando quando contrariada. No segundo episódio da série, Cassandra faz um favor para um casal de amigos e busca remédios que foram esquecidos em um ônibus, na rodoviária local. Ao solicitar os remédios, a atendente trata Cassandra no masculino, dizendo que ela é “muito bonito” e pareceria uma mulher de verdade se não tivesse a voz grave. Em sequência, um dos trabalhadores do local aparece fazendo incitações sexuais à Cassandra. “Na mesma cena, Cassandra é atravessada por esses olhares: o desejo curioso e fetichizado do motorista que se aproxima, e o limitador e agressivo que a coloca como uma farsa de gênero pela mulher. Duas formas de marcação da abjeção dos corpos de travestis negras no Brasil.” (SALES, 2023, p. 100).

Cassandra corrige a mulher quanto aos seus pronomes e rejeita os avanços do homem, propondo “a exigência de um respeito a partir do confronto de ideias” (SALES, 2023, p. 100), e “uma superação do medo e da “normalidade” que é esperar de pessoas cis o tratamento agressivo, para, assim, conseguir exigir o respeito para sua existência.” (SALES, 2023, p. 100.)

Em todas as cenas em que é vítima de transfobia, seja uma microagressão, como quando na segunda temporada ela reencontra seu pai e ele a trata no masculino várias vezes, ou em ataques mais violentos, como quando, também na segunda temporada, ela encontra um antigo colega de classe que a chama pelo nome de registro mesmo após ser corrigido e tenta atacá-la, Cassandra se defende.

É evidenciado que na contraconduta, se recusando a passar por essas agressões sem retaliação, ela toma o poder dessas situações para si e subverte o lugar-comum de narrativas anteriores que situavam personagens trans nessas violências como forma de humanizá-los, porém sem analisar e repercutir a necessidade de combate a essas violências, visto que

existir como um corpo que não segue a cisheteronormatividade imposta pela sociedade é, portanto, um ato político. Sobreviver nesse sistema tem uma significância importante, principalmente ao pensarmos sobre a violência e os afetos que são reservados para esses corpos. (SALES, 2023, p. 24).

Em *Tudo Sobre Minha Mãe*, *Lado Selvagem*, *Elvis & Madona*, *A Garota Dinamarquesa*, entre outros filmes com protagonistas trans, cenas de agressão são recorrentes mesmo que não adicionem nada às suas narrativas.

Em algumas obras, a violência se mostrou de forma contingencial à trama. [...] [Mesmo que se] possa fomentar um aprofundamento sobre o papel normatizador e inerentemente violento das instituições, essa ação não repercute de forma mais contundente na narrativa. [...] [Logo] compreendemos essas expressões da violência como formas arbitrárias. (SILVA, 2018, p. 85).

Pode-se depreender que quando “a agressão torna-se parte do cotidiano social e da forma como essas pessoas são esvaziadas de valores e sentidos, saciando o desejo da violência de pessoas cisgêneras” (SALES, 2023, p. 24), essas cenas de agressão aparecem como uma espetacularização da violência sofrida por pessoas trans, sendo tão normatizadas que chegam a figurar estatísticas.

Em 2021, o Brasil completou 13 anos consecutivos como o país que mais mata pessoas transexuais e travestis no mundo, conforme relatório da Transgender Europe (TGEU), instituto responsável por monitorar dados globais levantados por organizações trans e LGBTI+ sobre os crimes cometidos contra a comunidade T. (SALES, 2023, p. 22).

2.3. O afeto como alternativa

No quinto episódio da primeira temporada de *Manhãs de Setembro*, Cassandra rompe com Ivaldo e quando conta para as suas amigas Pedrita e Roberta sobre o fim do relacionamento, Pedrita afirma que “Já passou da hora da gente entender que amor não é coisa pra travesti.” O comentário pontua a discussão entre as personagens, sobre a impossibilidade de uma relação amorosa “oficial” entre Cassandra e Ivaldo, visto que ele é casado e tem uma filha, mesmo que a protagonista se mostre confortável com a dinâmica da relação. A afirmação de Pedrita tem um impacto maior quando se entende que as relações amorosas de mulheres trans e travestis têm essa mesma configuração historicamente.

A experiência amorosa para pessoas trans e travestis no Brasil é um atravessamento de uma série de fatores, desde a fetichização de seus corpos até a ausência de assumir, de fato, um relacionamento. Existem homens cisgêneros e heterossexuais que são chamados de “adoradores de travesti, amantes de Travestis, Homens que amam mulheres trans, T-lovers e T-fãs” (AMARAL, 2017, p. 29), que se organizam em comunidades on-line e grupos no qual compartilham experiências, majoritariamente sexuais, com travestis e mulheres trans. O amor é atravessado pelas travestilidades e pela transexualidade por uma outra perspectiva do que a cisgênera. (SALES, 2023, p. 102-103).

Em *Paloma*, a protagonista e seu companheiro Zé, vivem juntos e saem juntos com Jenifer, filha de Paloma. Zé conhece as amigas de Paloma, mas durante o filme não se vê as amigas ou a família dele. Com a aproximação do casamento de ambos, Paloma comenta para as amigas que a mãe de Zé “deve tá se revirando”. Zé e Paloma se casam, porém, depois de muita resistência da parte dele e depois da morte violenta de Kelly, amiga da protagonista que seria a madrinha do casamento. A população da cidade em que Paloma vive se indigna com o casamento e enquanto o casal está em sua lua de mel, a TV local exibe uma reportagem sobre o casamento de ambos, onde a mãe de Zé diz que “perdeu o filho”. Mais tarde ele mostra a Paloma que seus colegas de trabalho estão fazendo vídeos zombando dos dois. Durante a briga que mostra o término do casal, Zé diz para Paloma “acordar” e afirma que ela estragou tudo.

A narrativa através dessas cenas constrói que, mesmo com o amor que sente por Paloma, mostrado em diversas cenas de trocas de afeto entre os dois, Zé tem consciência de que a relação de ambos é mal vista pela sociedade e vai afetar seus laços e seus espaços de convivência. Apesar dos sentimentos da protagonista, seu companheiro se alinha às relações construídas no âmbito amoroso com mulheres trans e travestis. “Para muitos dos homens cisgêneros e heterossexuais que se relacionam com travestis e transexuais, o sigilo é um atributo importante e necessário. O anonimato e a discrição são elementos que eles prezam como fundamentais para estabelecer a rotina amorosa.” (SALES, 2023, p. 103).

Um ponto a se destacar é que quando Zé afirma que Paloma estragou tudo, se compreende que ainda que houvesse uma separação entre a vida que ele levava com a protagonista, mesmo que outras pessoas soubessem da relação dos dois, e a vida que ele aparentava levar para os familiares e amigos, a “descoberta” da sua relação com uma travesti vai perturbar sua vida social de forma incessante, como uma marca irreparável.

A produção do corpo trans como abjeto e conseqüentemente como ameaça é necessário para o funcionamento da heteronorma no diagrama de poder e do controle biopolítico dos corpos. Reforça-se, assim, a ideia de abjeto como “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto.” (KRISTEVA, 1982, p. 4). (SILVA, 2023, p. 123).

Na primeira temporada de *Manhãs de Setembro*, uma narrativa semelhante ocorre. Cassandra, como mencionado anteriormente, seria uma amante de Ivaldo, e estava satisfeita com a relação. Como em *Paloma*, as amigas da protagonista conheciam Ivaldo e o casal se encontrava em lugares públicos, ao ponto que até mesmo os colegas de trabalho dele sabiam da relação. O relacionamento acaba após Ivaldo afirmar que o casal precisa estipular regras dentro da relação para que ele possa dar mais atenção à sua família, enquanto Cassandra argumenta que a dinâmica entre os dois funciona justamente por não conter regras.

Na segunda temporada, porém, Ivaldo se separa da mulher e sai de casa. Depois de alguns episódios, ele reata com Cassandra e ela chega a conhecer a filha do namorado, oficializando a relação, para todos os círculos de ambos os personagens. Essa condição que quebra com a recorrência das narrativas dessa natureza traz a subversão dessa limitação nas relações de mulheres trans e travestis, ao mesmo tempo que algumas personalidades trans como as cantoras Pepita e Majur anunciaram seus casamentos em 2020⁴ e 2022⁵, respectivamente.

A construção dessa realidade em que o homem cisgênero decide assumir sua relação com uma mulher trans ou travesti se junta a outro tipo de relação, que é relativamente comum nas mídias, quando o casal é constituído por uma mulher trans ou travesti e uma mulher cis, porém, vale ressaltar que essas relações são mais facilmente aceitas e retratadas pela amálgama de sexo, gênero e sexualidade. Nessas configurações a mulher cis que possui uma vagina, se relaciona com a mulher trans que possui um pênis, e o paradigma da relação, a

⁴ Pepita se casa com Kayque Nogueira em São Paulo. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2020/09/pepita-se-casa-com-kayque-nogueira-em-sao-paulo.html>>.

⁵ Majur na Vogue Noiva. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/Noiva/noticia/2021/09/majur-na-vogue-noiva-amor-nao-tem-genero-e-minha-festa-tambem-nao-tera.html>>.

nível sexual ou genital, se insere no que é compreendido como certo tradicionalmente, onde há a união de sexo masculino com o sexo feminino.

Nas obras nacionais que exibem essas relações como *Elvis & Madona* e *Bate Coração*, se observa a repetição de um molde que se estabelece com *Tudo Sobre Minha Mãe*, onde a mulher trans que se relaciona com mulheres cis: é vista como apegada a resquícios de uma “natureza masculina”, em cenas em que elas ou se vestem de forma masculina ou engrossam suas vozes para sugerir autoridade ou dominância; sendo chamada por seu nome de registro ou no masculino repetidamente durante a história, como marido, pai ou filho; repete a prática do *transfake*, sendo interpretada por um ator cisgênero, que geralmente tem uma aparência que se choca com a caracterização das personagens, com atores musculosos, de voz grave e que forçam trejeitos afeminados quando interpretam as personagens. No filme *A Garota Dinamarquesa*, alguns desses elementos se repetem, exceto o primeiro, já em filmes como *Café da Manhã em Plutão* (2005) e *Clube de Compras Dallas* (2013), as personagens exibem alguns desses elementos mas não estão em relações amorosas desse modelo.

Um desses aspectos que se constitui como um dos principais traços nas narrativas mais famosas e disseminadas com personagens trans, é, em termos gerais, o da mulher trans que tem um filho, construindo mais um instrumento narrativo que se estabelece como parte do imaginário coletivo na sociedade, a partir dessas obras.

2.4. Maternidade e paternalismo

Nas obras que apresentam uma personagem trans ou travesti com um filho, temos perfis específicos que se repetem com poucas variações. Em *Tudo Sobre Minha Mãe*, *Bate Coração* e *Manhãs de Setembro*, as personagens descobrem a existência de seus filhos depois de anos de seus nascimentos, enquanto em *Elvis & Madona* e *Paloma*, as protagonistas acompanham os filhos desde a gestação.

Lola e Isadora, de *Tudo Sobre Minha Mãe* e *Bate Coração*, respectivamente, apresentam nas narrativas mulheres trans mais velhas, que têm conhecimento dos filhos em momentos que servem para pontuar as narrativas desses filmes. A primeira descobre que o filho mais velho morreu ao completar 18 anos e que a mãe do mais novo morreu decorrente do HIV contraído na relação que teve com ela. A segunda, por conta da natureza da narrativa e do gênero do filme, morre, e como um espírito descobre que sua primeira companheira estava grávida quando elas se separaram e ela teve seu filho sem que eles tivessem contato.

A relação dessas duas personagens com seus filhos conjuga dentro das narrativas que elas são apenas encaixos, auxiliando a relação dos personagens em sua ausência. Ambas são personagens que ficam em segundo plano nas histórias, mas têm a questão de suas maternidades como ponto principal das narrativas, o que contribui para o entendimento de que o afastamento entre o filho e essa figura materna devem ser vistos como um equívoco superficial das outras mães a ser perdoado. Lola, especificamente, chega a ser chamada de “uma epidemia” pela mãe de seu primeiro filho, constituindo que por ter duas mortes de pessoas relacionadas a ela, a personagem tem um grau de culpa.

Essas relações compõem parte da marginalidade que já acomete a população trans, adicionando uma justificativa para o distanciamento, em nível de convivência, de pessoas trans adultas e crianças e adolescentes em geral. Visto que, no caso de Lola, a personagem apresentaria algum risco à vida do filho se estivesse presente em sua infância. No outro filme, a personagem que recebe o filho de Isadora, sua última companheira, mesmo vendo que o filho já é adulto apresenta esse mesmo receio, se recusando a revelar a verdadeira identidade de Isadora inicialmente.

Paloma e Madona, personagens-título de seus filmes, são mostradas presentes nas vidas de seus filhos. Paloma é quem mora oficialmente com a filha Jenifer, sendo mostrada brincando com a criança e a levando a diferentes lugares, chegando a tê-la como daminha de honra em seu casamento. A relação das duas é mostrada com proximidade e carinho, onde Jenifer a chama de “mainha”. A outra mãe de Jenifer, Maria, também é presente na vida da criança e revela em certo ponto do filme que foi Paloma que de fato a engravidou, mas não fala que relação elas tinham de forma específica.

Madona, está em uma relação lésbica com Elvis durante o filme que leva o nome das duas no título, e com a progressão de sua relação, Elvis engravida. O que acompanhamos nesse caso é a gravidez, onde ambas as personagens se animam com a chegada da criança, e Madona faz questão de estar presente durante todo o processo.

Com essas duas personagens temos uma configuração que teria mais rejeição em termos materiais, visto que, nas condições de mães elas se fazem não só presentes, mas, também, centrais às vidas de seus filhos. Quando se caracteriza que essas personagens estão à margem da sociedade, parte dessa abjeção social se estende aos seus afetos, de acordo com a proximidade que eles apresentam. Porém, é imprescindível dentro dessas relações nos filmes, a exibição do carinho entre as mães e seus filhos e o desejo que elas têm de serem mães, permitindo a construção de uma conciliação entre transgeneridade e infância sem o detrimento de uma ou outra.

A potencialidade dessa questão, contudo, se estabelece em *Manhãs de Setembro*, onde ocorre a subversão desses dois perfis na construção de um discurso que procura respeitar e dialogar tanto com o direito à independência da pessoa trans, em relação aos papéis de gênero que socialmente são impostos a ela, quanto ao direito do filho de ter presente em sua vida não só os pais, mas uma rede de apoio que auxilie em sua criação.

Como foi mencionado, Cassandra inicia a série morando sozinha pela primeira vez, considerando isso um marco em sua vida, como uma mulher independente. Mas, ao final do primeiro episódio a série apresenta Gersinho, filho que Cassandra gerou com Leide dez anos antes, em uma noite de embriaguez. A aparição da dupla, que vive em situação de rua e sobrevive vendendo mercadorias nos sinais das vias, chega para a protagonista como um obstáculo na totalização do seu sonho de independência. No decorrer das temporadas da série, Cassandra precisa lidar com Gersinho a chamando de pai e a tratando no masculino, com as invasões de Leide e a criança em seu apartamento, e em seus círculos sociais, com a transfobia recreativa de Leide e as necessidades que o garoto apresenta agora que a conhece.

Não gratuitamente, a protagonista de *Manhãs de setembro* tende a negar a família que inesperadamente bate à sua porta, em certa medida invadindo-lhe o lugar de pertença e proteção. Cassandra sente-se violentada, desrespeitada em sua condição de travesti, desconfortável e inapta a endossar e compor uma instituição familiar que tradicionalmente desenha-se nos moldes da família monogâmica e heterossexual, com suas consequentes ordenações disciplinares que obrigam cada indivíduo a ocupar lugares e exercer papéis previamente determinados. A imagem de um tal agrupamento revela-se inadequada à personagem que resiste diariamente, simplesmente exercendo sua originalidade única, alheia às expectativas de uma sociedade impositiva e condenatória. (FISHER; VAZ, 2023, p. 155-156).

A narrativa exige que se pondere que as necessidades de todos envolvidos nessa relação sejam atendidas, mas entende que elas são muitas vezes antagônicas, e nessa configuração, a carência de Gersinho e o desejo por independência de Cassandra parecem ser inversamente proporcionais. No decorrer da história, é informado que a mãe de Cassandra abandonou com seu pai, quando ela ainda era criança, e Leide usa disso para convencer Cassandra a interagir com o filho. Esse tensionamento dentro de um espaço midiático toca em pontos que compõem parte do imaginário coletivo da população brasileira, quando consideramos que Cassandra e Gersinho são pretos e estão à margem da sociedade por conta de intersecções identitárias. “Para além da construção histórica racista da percepção familiar do Brasil que aponta a grande taxa de abandono de crianças negras — por seus familiares e pelo Estado —, há a violência contra crianças trans e travestis, que dela são vítimas dentro de seus lares.” (SALES, 2023, p. 112-113).

Nessa dinâmica, a relação entre mãe e filho vai se moldando, toda vez que eles percebem que são feridos pelos mesmos sistemas, e por conta de suas experiências individuais foram posicionados como opositores. Com a concessão das idealizações de cada um, eles começam a estreitar sua relação e nutrir carinho genuíno um pelo outro.

Crescendo imaginando uma figura específica de pai, Gersinho confronta uma realidade diferente da esperada ao conhecer Cassandra. Foi necessário desconstruir o imaginário que aprendeu em torno de um corpo masculino para a palavra pai para passar a compreender Cassandra como ela verdadeiramente é. (SALES, 2023, p. 117).

Com o fim do arco de aceitação entre Cassandra e Gersinho na primeira temporada, a segunda se preocupa em avançar mais um laço familiar que afeta a vida de ambos. Na volta de uma viagem para que a criança fizesse uma prova, o carro de Leide quebra e contra a vontade de Cassandra ela liga para o pai da protagonista, Lourenço, que é mecânico.

Lourenço vive com a esposa, Ruth, que recebe Cassandra e respeita sua identidade. Lourenço, durante a estadia da protagonista, erra repetidas vezes seu nome e seus pronomes e depois que a personagem vai embora antes que o carro fique pronto, é Gersinho que faz o caminho de fazê-lo entender que o início de uma relação com Cassandra, depende do respeito pela sua identidade. O ciclo que se fecha no fim da temporada exhibe os três personagens na festa de aniversário de Gersinho, condicionando que suas relações seguem se reformando.

A configuração da relação Lourenço-Cassandra-Gersinho, constrói uma camada específica nos discursos sobre transgeneridade, onde a aceitação da pessoa trans cabe somente a si mesma, mas o respeito à sua identidade parte de uma iniciativa do outro, descaracterizando que a pessoa trans precisa se fazer respeitável ou aceitável para que possa se mover da marginalidade.

O paralelo feito entre o período em que Cassandra não sabia da existência de Gersinho e o período em que a protagonista não teve contato com seu pai, que têm o mesmo tamanho, permite sobrepor que as rejeições e carências desses personagens partem de lugares semelhantes e que dependem do movimento de toda uma estrutura para que eles possam se reconciliar.

Nessa esquematização, “a existência de Cassandra no universo diegético em que a personagem se desenvolve não é reduzida à posição de vítima ou de vilania” (FISHER; VAZ, 2022, p. 148), situando que a existência da personagem não ocorre em detrimento da existência de outros, visto que há o entendimento que “para as pessoas cisheteronormativas, o medo de ter sua “naturalidade” invalidada pela existência de corpos dissidentes torna-se uma

desculpa para legitimar a violência que vão cometer com quem é “desviante” de sua normatividade.” (SALES, 2023, p. 95).

Uma outra obra que apresenta uma relação entre filha trans ou travesti e um pai cisgênero é o filme *Alice Júnior* (2019), onde a adolescente Alice se muda de um bairro nobre de Recife para uma cidade pequena no interior do Paraná, por conta do trabalho do seu pai, se vendo como a única estudante trans numa escola católica. A relação entre os dois personagens, como a de Cassandra e Lourenço, sem a participação de uma mãe, exige não só o estreitamento de sua cumplicidade, mas também engatilha uma relação inédita no audiovisual nacional, onde o pai de uma filha trans a defende das violências que ela passa e preza por sua segurança e integridade, física, emocional e mental.

O pai de Alice, Jean, se esforça para fornecer à filha um ambiente que sustente as necessidades da personagem sem que pareça um desafio ou uma dificuldade de princípios. O personagem tem uma filha e vai propiciar para ela o que ele pode, ocupando sua posição de pai. Essa relação, fugindo do senso comum de que apenas uma mãe seria tolerante nessa posição, o que é mencionado, por exemplo, em *Lado Selvagem*, constrói mais uma possibilidade dentro do imaginário coletivo, permitindo entender que a incondicionalidade do afeto fraternal não se limita frente à transgeneridade.

Somando-se à relação entre pai e filha, longe de sua cidade natal, Alice conversa online com amigas, também trans e travestis, compondo sua comunidade e evidenciando que apesar de todo o suporte dado por seu pai, a aproximação com semelhantes mantém a personagem convicta de sua identidade e de sua existência.

2.5. Comunidade e isolamento

A trama de *Madalena* (2021), acompanha três personagens distintos reagindo à morte da personagem-título, uma mulher trans. Cada um desses três personagens ganha seu próprio ato e no último acompanhamos Bianca, Francine e Nadia, amigas próximas de Madalena, em uma curta viagem, onde elas são retratadas interagindo livremente. Bianca e Francine são mulheres trans e Nadia é lésbica, logo se entende que houve um esforço nesse trecho do filme para caracterizar a amizade dessas personagens, parte da comunidade LGBTQIAPN+, indo além do luto por Madalena, continuando suas vidas e inseridas em sociedade.

A interação entre essas personagens remonta o senso real de comunidade que existe, em especial nas relações entre mulheres trans e travestis, onde por suas semelhanças, necessidades e, principalmente, por se tornarem corpos anormais à sociedade, essas pessoas

se organizam em núcleos e estendem laços, a fim de garantir não só sobrevivência, mas também integridade e segurança em diferentes níveis.

No audiovisual, porém, esses núcleos são historicamente limitados à pontos de prostituição, como um dos pouquíssimos lugares onde são incluídas várias personagens trans e travestis. Silva (2018) aponta a aparição da prostituição em *Eu te Amo* (1981), *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *Princesa* (2001), *Tirésia* (2003), *Lado Selvagem* (2004), *Café da Manhã em Plutão* (2005) e *Tangerine* (2015). Nesses filmes, é nessas cenas em que aparece o maior número de mulheres trans, sendo na maioria a única ambientação em que uma mulher trans, além da personagem trans principal, aparece.

O espaço segmentado que o corpo trans habita é produzido na imagem cinematográfica a partir da recorrência de uma degradação de todo o ambiente em que a narrativa transcorre, algo evidenciado, sobretudo, na produção de zonas de meretrício e entornos periféricos e materialmente frágeis. Essa imagem situa o corpo trans nos espaços precários onde os corpos se prostituem. Precários, pois expõem esses corpos não apenas como um produto à venda, ao fetiche, mas também às violências física, verbal, jurídica e econômica. (SILVA, 2018, p. 131)

A caracterização da prostituição nesses casos é superficial, existindo substancialmente para exibir uma camada da vivência das personagens, sem aprofundamento, questionamento ou exploração da composição e das relações que são produzidas ali. Essa superficialidade nega a concretização de um dos resultados dessa concentração de mulheres trans e travestis, que é a culminância do entendimento de que contra as violências que essa dinâmica incita, a organização política é imprescindível.

Historicamente, parecem ser hegemônicos dois modelos na construção de organizações de travestis no Brasil. Algumas surgem da sua autoorganização, geralmente em resposta à violência policial nos locais de prostituição; outras, a partir da ação de ONGs vinculadas ao movimento homossexual ou ao movimento de luta contra a AIDS, através de projetos de prevenção junto à população de travestis profissionais do sexo. [...]

Foi apenas no início dos anos 1990 que apareceram organizações propriamente ativistas. No dia 2 de maio de 1992, no Instituto Superior de Estudos da Religião (ISER), um grupo de travestis que se prostituía na Praça Mauá, região portuária da cidade do Rio de Janeiro, reuniu-se para formar a primeira organização política de travestis da América Latina e a segunda do mundo, de acordo com Jovanna Baby. A Associação das Travestis e Liberados do Rio de Janeiro (ASTRAL) nasceu da necessidade de organização das travestis em resposta à violência policial, principalmente nos locais tradicionais de prostituição na cidade, como a Lapa, a Central do Brasil, Copacabana e a própria Praça Mauá. (CARVALHO; CARRARA, 2013, p. 325-326).

Em *Paloma*, a única produção nacional das analisadas nesse trabalho que apresentou personagens trabalhando ativamente com prostituição, o local em que as personagens secundárias se prostituem é um bar com quartos ao fundo. É em um desses quartos que a filha da protagonista tem que ficar enquanto as duas mães estão impossibilitadas de cuidar dela. Depois da morte de Kelly, umas das personagens que se prostituía, todas as personagens trans

apresentadas no filme, e também Zé e Maria, se reúnem para celebrar a vida da personagem. Entende-se que aquele espaço serve tanto para o trabalho, quanto para a interação dessas personagens trans, exibindo que em uma cidade pequena como a em que o filme se passa, o espaço que comporta a vida das personagens trans e travestis atende às diversas funções que elas não podem completar como identidades que são alvo de depreciação em diversos níveis.

De maneira geral, as casas e as pensões das cafetinas cumprem em certa medida o papel de um grupo desviante organizado no que tange aos diversos aprendizados diante do estigma, como está presente nas etnografias consultadas (Silva, 1993; Benedetti, 2005; Kulick, 2008; Pelúcio, 2009). (CARVALHO, 2011, p. 46)

Em *Elvis & Madona* e *Bate Coração*, as personagens trans principais são vistas interagindo com outras personagens trans e travestis em locais profissionais. Ambas trabalham em salões de beleza e são performers em shows como drag queens. As semelhanças entre as duas narrativas permitem compreender que, no que toca o senso comum sobre a vivência de pessoas trans, especificamente as mulheres trans e travestis que se relacionam com mulheres cis e que gozam de certa segurança econômica, há uma segmentação, uma delimitação, entre a vida íntima dessas mulheres trans e sua relação com suas semelhantes. O mesmo não ocorre em obras que apresentam a protagonista trans ou travesti em relação amorosa com um homem cis, por exemplo, como em *Manhãs de Setembro* e *Paloma*, onde os casais formados pelas protagonistas são vistos interagindo nesses espaços apresentados como próprios das personagens trans.

Nesse contexto, inclusive, *Manhãs de Setembro* propicia outra movimentação de paradigma, com todos os personagens da série aparecendo em algum ponto da história na quitinete alugada por Cassandra ou no bar de Roberta, amiga da protagonista. Para além da inserção dos personagens cisgêneros dentro desses espaços de conforto e segurança das personagens trans, é dentro desses espaços também, que as relações construídas por essas personagens adicionam uma camada às relações entre mulheres trans e travestis que figuram no audiovisual nacional.

Cassandra morou na casa de Roberta antes de alugar sua quitinete. Nessa mesma casa, como na quitinete de Cassandra, as personagens trans da trama se encontram para conversar e festejar, e o mesmo ocorre no bar, que além de ser um espaço recreativo, é onde Cassandra trabalha como cantora e posteriormente como bartender.

Roberta caracteriza uma figura materna para Cassandra, principalmente, mas também para todas as outras personagens trans da série, sendo um perfil até então inédito em nível de destaque em histórias com personagens trans. Quando a protagonista em determinado momento afirma que se espelha em suas amigas pela independência que elas esbanjam,

Roberta é uma das apontadas, sendo proprietária de um bar e tendo casa própria. Essa relação de afeto e cuidado, fica ainda mais evidente quando Roberta é a única pessoa a quem Cassandra recorre quando não encontra saídas para resolver seus problemas.

A exibição dessa dinâmica em que a comunidade marginalizada se constitui como uma forma de distorção do projeto familiar tradicional cisheteronormativo, parte de um ponto de necessidade, mas se converte em forma de resistência, afirmação e construção de identidade, garantia de sobrevivência e organização política, podendo ser vista em obras como o documentário *Paris is Burning* (1990) e a série *Pose* (2018), que exibem a cultura *ballroom* norte-americana, formada por pessoas negras e latinas da comunidade LGBTQIAPN+, com grande número de pessoas trans.

O ingresso num grupo organizado tem várias conseqüências para a carreira do desviante. Antes de mais nada, os grupos desviantes tendem, mais que indivíduos desviantes, a racionalizar sua posição. Num extremo, eles desenvolvem uma justificativa histórica, legal e psicológica muito complicada para a atividade desviante. A maior parte dos grupos desviantes tem uma fundamentação autojustificadora (ou “ideologia”) [...] Fornecem ao indivíduo razões que parecem sólidas para levar adiante a linha de atividade que iniciou. Uma pessoa que aplaca suas próprias dúvidas adotando a racionalização passará a apresentar um tipo de desvio baseado em princípios e coerente do que lhe seria possível antes de adotá-la. A segunda coisa que acontece quando alguém ingressa num desses grupos é que aprende como levar adiante sua atividade desviante com um mínimo de contratempo. Todos os problemas que enfrenta para escapar da imposição da regra que está infringindo foram enfrentados antes por outros. Soluções foram encontradas. [...] Assim, o desviante que ingressa num grupo desviante organizado e institucionalizado tem mais probabilidade que nunca de continuar nesse caminho, Ele aprendeu, por um lado, como evitar problemas; por outro, assimilou uma fundamentação para continuar. Outro fato merece atenção. As fundamentações dos grupos desviantes tendem a conter um repúdio geral às regras morais da convenção, às instituições convencionais e a todo o mundo convencional. (BECKER, 2008, p. 48-49).

2.6. Gênero e raça

Como em *Paris is Burning* e *Pose*, a comunidade de pessoas trans em que Cassandra está inserida é majoritariamente negra. Da mesma forma, a protagonista de *Paloma* também é negra, adicionando outra nuance na construção do perfil dessas personagens, visto que historicamente foi negada à mulher negra a feminilidade e a mulheridade, constituídas no binarismo de gênero do modelo colonial. A partir do colonialismo se constituiu o

desenho de uma cartografia global do poder, na concentração mundial de recursos, no racismo e na hierarquização étnico-racial dos povos, na hierarquização das relações de gênero, a partir de uma lógica patriarcal, e na afirmação, no campo da sexualidade, da heteronormatividade. (CARDOSO, 2012, p. 91).

Essa sequência de hierarquizações culminou na sobreposição de suas categorias onde na amálgama

raça-sexo-gênero, mulheres e homens negros e indígenas são comumente identificados não só como corpos, mas como corpos hipersexualizados. [...] [Com

isso] no marco da colonialidade do gênero, há mais do que um estereótipo, mas um processo em que se nega a determinados corpos o componente construído, cultural, racional, relacional. São apenas corpos, dotados não de gênero, desejo e sexualidade, mas de sexo, instinto, impulso. Hipersexualizados, esses homens e mulheres são alvo de representações racistas que usam de representações de sexo/gênero ao mesmo tempo, criando novas e outras hierarquizações que não se resumem apenas aquela de masculino/feminino e que transformam pessoas negras (e assim também pessoas indígenas) em uma espécie de padrão de negatividade (Souza, 1983). (GOMES, 2018, p. 75).

No contexto nacional essa dinâmica se desenvolveu num processo de escravização que se estabeleceu como parte fundamental pro funcionamento da sociedade, da economia, da política e da cultura, subjugando a população negra. Assim, historicamente "o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular" (GONZALEZ, 2020, p. 67-68), e ao se mesclar o fator transgeneridade, o contexto de interseccionalidade que se cria nas opressões que Cassandra e Paloma sofrem, constitui a necessidade da expansão nas discussões acerca dos direitos das mulheres, da população negra e das pessoas trans, em diversos setores da vida, mas, sobretudo na política e no fator político das obras audiovisuais.

Considerando que a discriminação racial é frequentemente marcada pelo gênero, pois as mulheres podem às vezes vivenciar discriminações e outros abusos dos direitos humanos de uma maneira diferente dos homens, o imperativo de incorporação do gênero põe em destaque as formas pelas quais homens e mulheres são diferentemente afetados pela discriminação racial e por outras intolerâncias correlatas. [...] a lógica da incorporação da perspectiva de gênero, ou seja, focalizar a diferença em nome de uma maior inclusão, aplica-se tanto às diferenças entre as mulheres como às diferenças entre mulheres e homens. Há um reconhecimento crescente de que o tratamento simultâneo das várias 'diferenças' que caracterizam os problemas e dificuldades de diferentes grupos de mulheres pode operar no sentido de obscurecer ou de negar a proteção aos direitos humanos que todas as mulheres deveriam ter. Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são 'diferenças que fazem diferença' na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação. (CRENSHAW, 2002, p. 173)

Finalmente, pensando na construção histórica que precede as personagens citadas, se entende que os processos que caracterizam a transgeneridade no Brasil, estão intrinsecamente relacionados com os processos de desenvolvimento da população negra. Seja pelo reconhecimento da identidade travesti de Xica Manicongo⁶ (MOTT, 1999; MOTT, 2005; VAINFAS, 2010; VIEIRA, 2017; MENESES, 2019; DOMINGUES, 2023), seja pela forma

⁶ Atualmente reconhecida como primeira travesti do Brasil, Xica Manicongo foi sequestrada do Congo e escravizada, após conseguir sua liberdade foi acusada como sodomita por não usar roupas masculinas. Ela teve seu "nome social atribuído postumamente por Majorie Marchi, militante travesti negra que presidia a ASTRA-Rio (Associação de Travestis e Transexuais do Rio de Janeiro)." (JESUS, 2019, p. 253-254).

como ambos os grupos se situam face às opressões que sofreram e sofrem, seja pelo reconhecimento e pela valorização de suas identidades apesar da tentativa de negação dos sistemas estruturais que regem o país. Como se pode observar nas representações citadas e suas contrapartes materiais num quadro histórico,

desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de matos, capangas etc. até a polícia formalmente constituída. Desde a casa-grande e do sobrado até os belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” [...] dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço [...] No caso do grupo dominado o que se constata são famílias inteiras amontoadas em cubículos cujas condições de higiene e saúde são as mais precárias. Além disso, aqui também se tem a presença policial; só que não é para proteger, mas para reprimir, violentar e amedrontar. É por aí que se entende por que o outro lugar natural do negro sejam as prisões. A sistemática repressão policial, dado o seu caráter racista, tem por objetivo próximo a instauração da submissão psicológica através do medo. A longo prazo, o que se visa é o impedimento de qualquer forma de unidade do grupo dominado, mediante a utilização de todos os meios que perpetuem a sua divisão interna. Enquanto isso, o discurso dominante justifica a atuação desse aparelho repressivo, falando de ordem e segurança sociais. (GONZALEZ, 1982 *apud* GONZALEZ, 2020, p. 75).

2.7. Intertexto e extratexto

A relação das produções audiovisuais com outros tipos de arte, quando se trata de representação de personagens trans, vem em destaque em obras como *A Garota Dinamarquesa*, que apesar de se inspirar na vida da artista Lili Ilse Elvenes, primeiramente retratada na semi-autobiografia *Fra Mand til Kvinde* (em inglês *Man into Woman: An Authentic Record of a Change of Sex*, a obra não foi traduzida e publicada em Português), foi baseada na obra completamente ficcional *The Danish Girl* (2000), do escritor americano David Ebershoff.

Da mesma forma, outras obras são concluídas como ficcionalizações de histórias de vida de pessoas reais, como *Boys Don't Cry* (1999) e *Girl* (2018), geralmente sem a consulta ou a participação de pessoas trans em suas produções. A apropriação dessas histórias na criação de narrativas ficcionais aparece como um dos possíveis principais motivos para a repetição de estereótipos como guias na criação e representação de personagens e pessoas trans e travestis.

Nesse contexto, enquanto obras que não são audiovisuais conseguem ter reformulações, se inserir em discussões e revisões, podendo retroativamente introduzir a contribuição de pessoas trans e travestis, filmes, séries e novelas permanecem como reflexos do seu tempo de produção e apesar de servir como exemplos de como não reproduzir

preconceitos, não são instrumentalizadas como forma ativa de resistência pela comunidade trans e seus aliados.

O filme *Elvis & Madona*, foi lançado em 2010 de forma simultânea com o livro *Elvis & Madona – Uma novela lilás*, escrito por Luiz Biajoni. Na época de lançamento

Elvis e Madona ganhou os prêmios: Melhor Roteiro no Festival do Rio, Melhor Filme, Roteiro (Laffitte), Direção, Ator (Igor Cotrim), Ator Coadjuante (Sergio Bezerra) e Música (Victor Biglione) do Festival de Natal, Melhor Filme (Júri Popular) do 12º Festival de Cinema Brasileiro em Paris, Melhor Filme no Festival de Cinema Gay e Lésbica de Oslo, Melhor Atriz (Simone Spoladore) - por Associação Paulista de Críticos de Arte. (SILVA, 2018, p. 12)

O impacto do filme na época, pelo menos no círculo artístico, foi reconhecido, figurando como uma narrativa com representações de contraconduta, quebras de expectativa e inovações no tratamento de personagens LGBT. Com a evolução das discussões que fizeram parte tanto do filme, quanto do livro, certas abordagens se tornaram antiquadas e questionáveis, e à medida que o filme conserva uma memória temporal do quadro em que os temas abordados figuravam, o livro recebeu uma nova tiragem com atualizações e modificações⁷, incluindo a participação de Amara Moira, travesti doutora em Teoria e Crítica Literária pela Unicamp, ativista e escritora, a fim de acompanhar as mudanças políticas que afetam não só o campo artístico, mas também a narrativa ali composta.

O que é apresentado em cada obra, e conseqüentemente chega ao público de forma completa, é indiscutivelmente uma junção de fatores que perpassam todas as pessoas e discursos que, em sua comunhão, produzem cada mídia em questão. Porém, da mesma forma que uma série de escolhas forma uma obra, a mesma somente é formada através da escolha de quem vai produzi-la.

Das produções nacionais analisadas, apenas *Manhãs de Setembro* conta com uma pessoa trans em seu corpo de produtores e roteiristas, a atriz, cantora e roteirista Alice Marcone. A resistência à entrada de pessoas trans nos espaços de decisão nas produções, especificamente nessas que se voltam para a produção de personagens trans e travestis, evidencia a dificuldade que o audiovisual tem em diversificar os perfis que apresenta da transgeneridade, em todos os tipos de mídia que historicamente influenciam no cotidiano nacional, como as novelas na TV.

Pensando nessa resistência e no alcance dessas mídias, a discussão do *transfake* sai do campo de questionamento sobre as representações e é adicionado nas discussões a respeito

⁷ Nova edição de 'Elvis & Madona' se adapta ao avanço do movimento LGBT. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/06/23/interna_cultura,1279415/nova-edicao-de-elvis-madona-se-adapta-ao-avanco-do-movimento-lgbt.shtml>.

da possibilidade e das oportunidades de trabalho para a comunidade trans. Ao passo que, historicamente, o *transfake* aparece como forma principal de representação trans no audiovisual aparecendo em uma variedade de obras e formatos como no filme *Vera* (1987), na série *Tapas e Beijos* (2011), nas novelas *Explode Coração* (1995), *As Filhas da Mãe* (2001) e *A Força do Querer* (2017), e na peça *Gisberta*, ativistas trans e travestis do Brasil em organizações como o Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART) e o Coletivo T, apresentaram cartas abertas e abaixo-assinados em protesto, reivindicando que como a “representatividade é um aspecto fundamental para a garantia de direitos das travestis e pessoas trans” (FAVERO; MARACCI, 2018, p. 23), um passo futuro para produções audiovisuais seria a inclusão de pessoas trans e travestis, a fim de construir um cenário real de inclusão para fora das telas e cenas, mas também chegando a não limitar que os artistas trans e travestis interpretem apenas a transgeneridade quando escalados.

Considerações Finais

A partir das obras analisadas e citadas, a primeira evidência apanhada sobre como as representações de pessoas trans, e especialmente mulheres trans e travestis, se configura entre sua gênese no audiovisual e sua concretização e construção de realidade é como os lugares comuns dessas narrativas costumam, na maior parte de suas trajetórias, constituir uma versão unificada de transgeneridade que se limita no olhar de pessoas cisgênero, partindo e se mantendo nas dimensões de preconceitos e violências sofridos.

Uma constante dessas produções é a permanência de seguir pautando a identidade do indivíduo trans pelo o que se julga faltar nele diante do outro, nesses casos o indivíduo cis, seja concentrando toda a motivação e movimentação do personagem em função de sua disforia de gênero, em busca da redesignação sexual, seja conjugando que se o personagem é trans ou travesti deve ser marcado por uma violência física, mesmo que gratuita, seja isolando o personagem trans em detrimento de uma formação de comunidade com seus semelhantes.

Inicialmente, na tentativa de criar um senso de realismo, as produções reproduzem uma série de imagens que aproximam suas obras de uma espécie de naturalismo, que se encontra em outras obras nacionais dos anos 2000, como superficialidade, sensacionalismo, pessimismo, negativismo e obsessão do olhar, características essas apontadas por Leites (2017). Essas características se cruzam com os espaços reservados para a população trans e travesti no Brasil na mídia em geral, durante a maior parte de sua história.

A dificuldade de se superar esse tratamento para com pessoas trans e travestis se enxerga não apenas nessa predileção absoluta de retratar o grupo a partir de um olhar sexualizador e perverso, encontrado no sensacionalismo das matérias jornalísticas, na superficialidade das novelas e programas de TV e no pessimismo dos filmes, mas também na escolha de barrar pessoas trans e travestis de serem parte integrante na criação de suas próprias narrativas.

Mesmo com o distanciamento dessas vertentes naturalistas, na década de 2010, e com a aproximação de outras estéticas, foi apenas no fim dessa década que produções começaram a permitir um vislumbre de como uma humanização de pessoas trans e travestis ocorre na prática, dentro de uma estrutura audiovisual, com o entendimento de que profissionais trans e travestis não só tem domínio sobre as abordagens de suas histórias, mas como eles também conectam diferentes pontos das realidades da transgeneridade a fim de produzir qualquer tipo de narrativa, seja ela realista, fantasiosa, documental, ficcional, etc.

Quando apontamos *Manhãs de Setembro* e *Paloma*, em comparação com obras anteriores, o que se procura não é um juízo de qual foi mais competente, mais certa ou mais

politicamente correta. O que se pretende é evidenciar que ao se reduzir à repetição de estereótipos, ou ao não se incentivar a exploração de diferentes conceitos e concepções, mesmos que eles aparentem ser irrealis em primeiro contato, se propaga a utilização do convencional como um instrumento redutor de narrativas trans no audiovisual brasileiro.

A diversificação na construção de narrativas em geral, mas especificamente nas que procuram apresentar a transgeneridade, cria, para além do microcosmo de cada obra, o entendimento de que fora do campo de ideias, no campo material, a existência de uma pessoa trans é ao mesmo tempo um desvio de normas e uma atuação das naturezas humanas, utilizando ou não dos materiais que a própria humanidade originou de forma histórica, social e cultural.

REFERÊNCIAS

BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2008,

CARDOSO, Cláudia Pons. **Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras**. – 2012. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/7297>>. Acesso em: 02 de junho de 2024.

CARVALHO, Mario Felipe. A (im)possível pureza: medicalização e militância na experiência de travestis e transexuais. **Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista latino-americana**, n. 8, p. 36 - 62, ago. 2011. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/SexualidadSaludySociedad/article/view/1423>>. Acesso em: 02 de junho de 2024

CARVALHO, Mario; CARRARA, Sérgio. Em direção a um futuro trans? Contribuição para a história do movimento de travestis e transexuais no Brasil. **Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana**, n. 14, p. 319-351, 2013. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/SexualidadSaludySociedad/article/view/6862>>. Acesso em: 02 de junho de 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Feminista**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011>>. Acesso em: 02 de junho de 2024.

DOMINGUES, Jonathan Machado. Xica Manicongo: a voz silenciada que ecoa nos direitos humanos brasileiro. *In: Anais da I Jornada dos Direitos Humanos*. São Gonçalo, 2023. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/i-jornada-dos-direitos-humanos-389096/766222-xica-manicongo--a-voz-silenciada-que-ecoa-nos-direitos-humanos-brasileiro/>>. Acesso em: 02 de junho de 2024.

FAVERO, Sofia Ricardo; MARACCI, João Gabriel. Transfake e a busca pela verdade na representação de travestis e pessoas trans. **Revista Brasileira De Estudos Da Homocultura**, Cuiabá, v. 1, n. 4, p. 18-39, out./dez. 2018. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/9186>>. Acesso em: 23 de abril de 2024.

FISHER, Sandra; VAZ, Aline. Manhãs de setembro e pertencimento familiar: imagens de (in)cômodos domésticos. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, v. 23, n. 52, p. 142-159, 2022. Disponível em: <https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/8530>. Acesso em: 31 de maio de 2024.

GOMES, Camilla de Magalhães. Gênero como categoria de análise decolonial. **Civitas**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 65-82, jan./abr. 2018. Disponível em:

<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/28209>>. Acesso em: 02 de junho de 2024.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In: Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos*. RIOS, F.; LIMA, M. Rio Janeiro: Zahar. 2020. p. 67-83.

HARTMAN, Jennifer Morel. **Identidades trans* em pauta**: representações sociais de transexuais e travestis no telejornalismo policial brasileiro contemporâneo. 2014. Dissertação (Bacharel em Jornalismo) - Departamento de Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em:

<<https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/739022>>. Acesso em: 31 de maio de 2024.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Xica Manicongo: a transgeneridade toma a palavra. **Revista Docência e Cibercultura**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 250–260, 2019. Disponível em:

<<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/41817>>. Acesso em: 02 de junho de 2024.

LEITES, Bruno. **Quando a imagem faz sintoma**: imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2017. Disponível em:

<<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/157637>>. Acesso em: 03 de junho de 2024.

MARTINS, Luis Henrique de Jesus. **Entre a repulsa e o fascínio**: o corpo trans no cinema brasileiro. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em:

<<https://app.uff.br/riuff/handle/1/21792?locale-attribute=en>>. Acesso em: 23 de abril de 2024.

MOREIRA, Diego Gouveia; NASCIMENTO, Dyego Mendes do. Contraconduta de gênero e o estabelecimento de novas subjetivações em "Paloma". **Esferas**, Brasília, v. 1, n. 27, p. 1-20, maio/ago. 2023. Disponível em:

<<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/14297>>. Acesso em: 29 de abril de 2024.

SALES, Giulian Pereira De. **Afetos possíveis**: circuitos afetivos em torno de personagens travestis negras em “Segunda Chamada” e “Manhãs de Setembro”. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2023. Disponível em:

<<https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/16520>>. Acesso em: 29 de abril de 2024.

SILVA, Caio Ramos da. **Corpos (trans)formados no cinema**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em:

<<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178447>>. Acesso em: 31 de maio de 2024.

Obras audiovisuais analisadas

ALMODÓVAR, Pedro. **Tudo Sobre Minha Mãe**. Espanha; França, 1999.

BARONI, Gil. **Alice Júnior**. Brasil, 2019.

FILHO, Glauber. **Bate Coração**. Brasil, 2019.

GOMES, Marcelo. **Paloma**. Brasil, 2022.

HOOVER, Tom. **A Garota Dinamarquesa**. Reino Unido; Estados Unidos; Alemanha; Dinamarca; Bélgica, 2015.

LAFFITTE, Marcelo. **Elvis & Madona**. Brasil, 2010

LIFSHITZ, Sébastien. **Lado Selvagem**. França; Bélgica; Reino Unido, 2004

MARCHETTI, Madiano. **Madalena**. Brasil, 2021.

PINHEIRO, Luís; TOFFOLI, Dainara. **Manhãs de Setembro**. Brasil, 2021.