



**Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade**

**A REPRESENTAÇÃO DE TRANSEXUAIS E
TRAVESTIS NO CINEMA BRASILEIRO**

Anna Caroline de Moraes Pinheiro

**Brasília - DF
novembro de 2014**



**Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade**

A REPRESENTAÇÃO DE TRANSEXUAIS E TRAVESTIS NO CINEMA BRASILEIRO

Anna Caroline de Moraes Pinheiro

Monografia apresentada junto ao curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Michael Peixoto

**Brasília - DF
novembro de 2014**

A REPRESENTAÇÃO DE TRANSEXUAIS E TRAVESTIS NO CINEMA BRASILEIRO

Anna Caroline de Moraes Pinheiro

Monografia apresentada junto ao curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Michael Peixoto (orientador)

Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro (membro 1)

Profa. Dra. Ellis Regina Araújo da Silva (membro 2)

Profa. Mra. Erika Bauer de Oliveira (suplente)

Brasília – DF
novembro de 2014

“O órgão mais importante nos humanos é aquele que está entre as orelhas.”

Jeffrey Weeks

AGRADECIMENTOS

À Marina, pelo apoio e pelo amor de todos os dias.

Ao meu pai, meu maior companheiro, por todo o choro, carinho e suporte oferecido para que eu chegasse até aqui, nunca duvidando do meu potencial.

À minha mãe, responsável genética pela minha personalidade forte e combativa, por todas as divergências que me fizeram crescer como pessoa e acreditar cada vez mais na importância da educação para emancipar seres humanos.

Ao Mike, por confiar em mim, mesmo atrapalhada, e pela árdua dedicação no acompanhamento deste trabalho, transformando a minha bagunça mental em um projeto viável e sensível.

À Tânia, por ter me incentivado a estudar o tema e a seguir acreditando que é possível - e necessário - chacoalhar as reflexões sobre gênero na academia.

À Ellis Regina, pelo interesse em examinar esta pesquisa e por ser uma das poucas vozes a dar relevância à temática *queer* na Faculdade de Comunicação.

À Erika Bauer, pelas referências inspiradoras ao longo do curso e pela leveza em nossos diálogos, aceitando compor minha banca como suplente.

Às minhas amigas e aos amigos, sejam de casa ou os feitos em Brasília, por não me deixarem pirar e verem em mim a pessoa que eu ainda quero ser.

Às demais professoras das disciplinas de gênero que tive na Universidade de Brasília - Ceíça, Priscila, Tatiana e Débora, pela função de guerreiras de resistência neste espaço patriarcal e conservador.

Aos professores do curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação, por sempre tirarem leite de pedra e nos estimularem a acreditar na capacidade transformadora do cinema.

RESUMO

A intenção deste trabalho é provocar apontamentos acerca da produção cinematográfica brasileira com histórias referentes a vida de transexuais e travestis, dialogando com os estudos realizados dentro do âmbito da teoria *queer*, tanto em suas origens norte-americanas quanto sua aplicação particular no contexto cinematográfico brasileiro. O referencial teórico que começa a se delinear retrata o que é ser, de fato, uma pessoa transexual ou uma travesti, desfazendo possíveis confusões acerca do tema e o inserindo no cinema, que é visto como forma de discurso no qual se pode ou não reiterar as representações hegemônicas acerca de pessoas transgêneras. Iniciamos discussões que abarcam o conceito de pós-modernidade e as novas identidades por ele suscitadas, incluindo as relacionadas à sexualidade, para fazer, então, um breve panorama do cinema estrangeiro que retratou a temática da pesquisa, seguido de um panorama nacional e de uma análise fílmica das seguintes obras brasileiras: *Vera* (1986), *Quanto dura o amor?* (2009) e *Elvis e Madona* (2011) à luz do arcabouço teórico levantado, com o objetivo de verificar no que esses filmes podem contribuir para a visibilidade de transexuais e travestis de forma mais alinhada às suas demandas políticas e sociais.

Palavras-chave: transexuais e travestis, cinema brasileiro, audiovisual, teoria *queer*, transgenereidades.

LISTA DE IMAGENS

Imagens 1 e 2 – Escultura observada por Bauer	56
Imagens 3 e 4 – Bauer visitando a família de Clara	57
Imagem 5 – Bauer dubla uma música para Clara	58
Imagem 6 – Telas que refletem o desespero de Bauer	59
Imagens 7 e 8 – Bauer mostra o sangue para o professor	60
Imagem 9 – Gil e Suzana no apartamento dela	61
Imagem 10 – Marina e Suzana analisam seus seios no espelho	62
Imagem 11 – Suzana e Gil transam no apartamento dela	63
Imagens 12 e 13 – A montagem da cena da conversa entre Suzana e Gil	64
Imagem 14 – Suzana observa fotos de infância refletida no espelho	65
Imagem 15 – Apartamento de Elvis	67
Imagem 16 – Apartamento de Madona	67
Imagens 17 e 18 – O encontro de olhares entre Madona e Elvis	70
Imagem 19 – Uma das fotos de Elvis que flagram João Tripé repassando drogas	72
Imagens 20 e 21 - “Travestida de homem”, como Adailton, Madona esqueceu de tirar o esmalte das unhas, a denunciando	74

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
1. IDENTIDADE <i>TRANS</i> : O <i>QUEER</i> VAI AO CINEMA	12
2. AS DEMANDAS SOCIAIS NA PÓS-MODERNIDADE.....	22
3. A PRESENÇA DE TRANSEXUAIS E TRAVESTIS NO CINEMA ESTRANGEIRO	32
3.1. Primeiras representações - do imaginário de <i>crossdressers</i> a um início da transexualidade	32
3.2. Instituições militares: o pensamento conservador como ambiente central	34
3.3. A família	35
3.4. Homens transexuais	36
3.5. Travestis e mulheres transexuais assignadas com essa identidade	37
3.6. O cinema de Almodóvar	39
3.7. Musicais: onde o tema se torna mais comercial.....	41
4. NOSSO TERRITÓRIO, NOSSO CINEMA: REPRESENTAÇÃO DE TRANSEXUAIS E TRAVESTIS NO CINEMA BRASILEIRO	41
4.1. A travesti brasileira.....	42
4.1.1. Chanchadas e pornochanchadas: entre o riso e o sexo.....	43
4.1.2. Velhos (não) espaços de vivência, novas abordagens.....	45
4.1.3. Exemplo sertanejo de conduta e respeito	48
4.2. Transexuais: um tabu ainda pouco discutido no país	48
5. ANÁLISES FÍLMICAS.....	52
5.1. Vera.....	53
5.2. Quanto dura o amor?.....	60
5.3. Elvis e Madona	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho surge, em meio a um recente interesse da academia por estudos de gênero e cinema no Brasil, para realizar apontamentos acerca de um tema que, ainda, encontra-se nas “bordas das bordas” de uma área de pesquisa que já é pouco explorada e reconhecida em comunicação. Se o espaço existente hoje para abordar questões referentes a representações de mulheres ou de personagens homossexuais em produtos audiovisuais ainda é pequeno, o objeto de pesquisa aqui explorado, que atravessa esses principais focos de produção acadêmica, é quase invisível nos estudos de cinema no país. A representação de personalidades transgêneras se manifesta no cinema brasileiro há muitas décadas, mas sua problematização, de forma particularizada, é bastante escassa e traz, como consequência, um apagamento dessas vozes em outros setores do convívio social, que pautam suas discussões, muitas vezes, no conteúdo das representações midiáticas exibidas diariamente.

Há uma clara necessidade de compreender o imaginário compartilhado pela sociedade brasileira acerca de vidas de indivíduos transgêneros, assim como a de esclarecer alguns pontos pouco discutidos em relação a este grupo de pessoas. Esta pesquisa se justifica por tentar desconstruir representações de alguns filmes nacionais contemporâneos e, com este processo, auxiliar na lenta superação de possíveis tabus em torno do tema que, porventura, possam estar refletidos nas obras audiovisuais, visto que elas são, como veremos a partir do referencial teórico escolhido, reflexo do pensamento e da vida de muitos brasileiros, difundidos através deste tipo de representação.

Aqui, não temos a pretensão, deveras paternalista, de protagonizar um estudo com a finalidade de “salvar” das representações cinematográficas pessoas que, hoje, vivem em posição marginalizada diante da supremacia patriarcal e suas opressões, pois nosso texto pode conter passagens vindas do ponto de vista privilegiado de uma pessoa que não passa por essas vivências. A finalidade principal do trabalho é incentivar, insinuar a provocação de pequenas fissuras que possam, talvez, abrir mais caminhos para que pessoas transgêneras sejam compreendidas e vivam suas vidas normalmente no meio social. Para que isso aconteça, temos como objetivo principal observar, por meio de uma breve busca a longas-metragens de diferentes países do mundo, além de análises cinematográficas de três filmes brasileiros, como vem sendo retratada a

transgêneridade à luz dos estudos feministas e seus desdobramentos *queer* no cinema, fazendo um paralelo entre o que é mostrado e qual é o lugar comum desta representação no cotidiano, para poder averiguar se houve uma mudança na representação dessas identidades de gênero ao longo da história do cinema brasileiro, útil para compreender como assuntos relacionados à sexualidade circulam em nossa cultura.

O ponto de partida que caracteriza nossa apresentação e a motivação para realizar esta pesquisa é similar ao da autora Guacira Lopes Louro, que também ressalta a importância de analisar as representações cinematográficas em torno da temática da sexualidade e seus impactos no cotidiano:

Estou convencida de que os filmes exerceram e exercem (com grande poder de sedução e autoridade) pedagogias da sexualidade sobre suas plateias. [...] Ao longo dos tempos, nos filmes, posições-de-sujeitos e práticas sexuais e de gênero vêm sendo representadas como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais, etc. Ainda que tais marcações sociais sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, seus resíduos e vestígios persistem, algumas vezes por muito tempo. Reiteradas e ampliadas por outras instâncias, tais marcações podem assumir significativos efeitos de verdade (LOURO, 2008, p. 82).

Para entender os significados compartilhados e seus impactos sobre a vivência dentro da categoria de transgêneros, vale ressaltar, serão pesquisados longas-metragens que se referem a travestis e transexuais, consideradas formas de vivência do gênero como identidade, ou seja, parte intrínseca do ser, diferente de uma vivência como funcionalidade, no qual caberiam *crossdressers*, *drag queens*, *drag kings* e transformistas (JESUS, 2012, p. 11)¹. Será combatida a visão médica em torno da temática que aborda transexuais e travestis de forma patológica, defendendo a classe como uma possibilidade identitária dentro do sistema de poder vigente. Para tanto, utilizaremos um referencial teórico que ancore esta postura, por meio dos textos de autores e autoras, a exemplo de Michel Foucault, Judith Butler, Berenice Bento, Larissa Pelúcio, Susan Stryker, Viviane V., Stephen Whittle e Guacira Lopes Louro, que enxergam a sexualidade como uma construção

¹ Jaqueline de Jesus (2012) explica o que são essas outras categorias: *crossdressers* são pessoas que se sentem confortáveis com o gênero que lhes foi atribuído ao nascer, mas gostam de vestir roupas e compartilhar do aparato simbólico em torno de outro gênero (p. 18); *drag queens* são artistas que, segundo ela, “fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada” em apresentações, homens que se vestem de mulher (p. 19), ao passo que *drag kings* vão no caminho inverso, com mulheres exaltando e estereotipando características masculinas em suas performances (*ibid.*); no Brasil, o termo mais antigo para se referirem a essas pessoas é o de transformista, que geralmente faz isso para entretenimento.

discursiva realizada muito antes do nosso nascimento, que nos condiciona a viver de forma indissociável a um sistema de dominação que hierarquiza corpos de acordo com diversos fatores, entre eles o da identidade de gênero.

Nossa pesquisa levantará algumas hipóteses, entre elas: pessoas transexuais e travestis são retratadas de forma diferente ao longo da história do cinema brasileiro; esses filmes trazem, em sua maioria, narrativas hegemônicas que continuam a marginalizar esta singularidade de corpos transgêneros; há representações cinematográficas que podem ser alinhadas com a militância transgênera que se faz cada dia mais atuante nas discussões de gênero no Brasil. Para respondê-las, decidimos como metodologia de trabalho dividir nosso texto em 5 capítulos, que destacarão aspectos referentes em torno da temática aqui abordada e contribuirão para enriquecer as análises fílmicas realizadas.

Passando pela importante definição do que é ser transexual ou ser travesti, e também versando sobre a diferenciação destas vivências entre si, o referencial teórico exposto no capítulo 1 iniciará a exploração acerca da teoria *queer* e de sua possibilidade de estudar o cinema como uma categoria discursiva que também dita normatividades sobre os corpos. O capítulo 2 pretende localizar esta abordagem *queer* historicamente e inseri-la como parte de um contexto pós-moderno, além de procurar referências que tragam adaptações e diferentes pontos de vista para encarar o *queer* nas particularidades do contexto brasileiro.

Será realizado, no capítulo 3, um panorama da representação de transexuais e travestis no cinema estrangeiro, por meio de alguns exemplos de longas-metragens que abordam a temática pesquisada, interseccionando-a a outros fatores da vida de personagens contidos na narrativa. Com referências localizadas em nosso território, o capítulo 4 procura abranger exemplos da representação de transexuais e travestis no Brasil e suas diferenciações em relação a abordagem estrangeira. Em seguida, o capítulo 5 contará com uma breve explicação da metodologia de análise e das contribuições dos filmes *Vera* (1986, direção de Sérgio Toledo), *Quanto dura o amor?* (2009, direção de Roberto Moreira) e *Elvis e Madona* (2011, dirigido por Marcelo Laffitte), escolhidos para serem analisados e, assim, desconstruídos e ressignificados, para, ao final, observarmos se suas representações de transexuais e travestis auxiliam em quebras significativas do pensamento hegemônico que oprime tais identidades.

1. IDENTIDADE TRANS²: O QUEER VAI AO CINEMA

Em meio a uma maior abertura para discussões acerca da vida social, alavancada desde o início do liberalismo econômico no século XIX³ e sua consequente complexificação da sociedade, indivíduos compreendem um papel aglutinador de muitas identidades, sempre pautadas na medida em que estes se relacionam com o referencial adotado pela parte dominante do grupo no qual estão inseridos. No campo da sexualidade, considerando a quantidade de pessoas que divergem do referencial hegemônico e sua reivindicação por espaço, pela legitimação de sua existência, defende-se hoje que identidade de gênero não se restringe ao simples binarismo homem/mulher “biológicos”, pois é impossível conceber uma biologia, por exemplo, dissociada de um discurso construído acerca dela, um pré-discurso que se encontraria no ar e seria aprendido naturalmente por nós.

Pesquisadoras e pesquisadores participantes de alguns segmentos do movimento feminista⁴, que ressaltam a importância de conjugar a academia com as demandas políticas contemporâneas, apontam muitas possibilidades para a identificação sexual, como *cisgênero* (ou apenas *cis*), a fim de compreender pessoas que se identificam com a expressão da sexualidade designada ao nascimento, segundo Jaqueline de Jesus (2012, p. 10), *transsexuais*, se referindo a quem nasce em desacordo com a identidade sexual que deseja expressar e desenvolver, inserido dentro do escopo de *transgêneros*, que incluem, também, outras formas de lidar com a própria sexualidade, como

² A abreviação *trans* será adotada, neste trabalho, para se referir a transgêneros, no sentido mais amplo, quando for necessário abarcar situações que envolvam transexuais, travestis e outras sexualidades que possam ser esboçadas.

³ As revoluções industriais que se alastraram por todo o planeta no século XIX e resultaram no sistema econômico atual, segundo Stuart Hall (2005, p. 13), permitiram com que as economias regionais e nacionais se tornassem cada vez mais integradas, interdependentes. Isto provocou uma transformação no campo do simbólico, no qual se insere a troca na noção de identidade que era, até então, estável, como uma herança feudal simplista de uma classe dominante e a outra dominada, que caracterizava as sociedades tradicionais, para abrir a inúmeras matrizes de identificação e, também, de dominação. O contato maior com a “diferença”, o outro, em um contexto maior de trocas entre diversas culturas no globo, dá aos indivíduos novas referências para construir a sua consciência de si próprio, a maneira como ele se vê no mundo (2005, p. 14).

⁴ O movimento feminista, que teve seu marco histórico de luta a partir de organizações sufragistas que culminaram com a abertura para o voto feminino em 1920 nos Estados Unidos, se fortalece a partir da década de 60 para, então, se dividir em inúmeros grupos de luta, segundo Gloria Steinem (*apud* ARIAS, 1979, p. 65) a fim de reivindicar, em maior ou menor grau de mudanças no sistema, a libertação de diferentes homens e mulheres de seus papéis tradicionais na sociedade, atribuídos a indivíduos graças à sexualidade expressa em seus corpos e mentes, tendo como foco inicial de luta a quebra da inferioridade relegada às mulheres nas relações sociais.

travestis, *crossdressers*, pessoas com gênero não-binário, ou mesmo pessoas que escolheram viver sem gênero algum.

Essas vivências de sexualidades em dissonância com a “norma”, muitas vezes, são encaradas como doenças, como a teórica Berenice Bento ressalta, relegando aos indivíduos que as expressam um estigma de “aberração”, reafirmado pelos campos de poder médico, religioso e político (2006, p. 20); isto acontece com transexuais e travestis, focos desta pesquisa, ao passo em que seus corpos vivem uma superação material, física, da fronteira entre os gêneros hoje consensualizados, masculino/feminino (*ibid*). Mas e se o referencial dominante não adotasse este binarismo? A patologização dessas condições ainda aconteceria, ou pessoas transgêneras, em geral, não seriam apenas mais uma forma completamente banal de possibilidades individuais para materializar suas mentes e desejos?

Michel Foucault, uma das principais referências ao pesquisar sobre a história da sexualidade, defende que:

Assistimos a uma explosão visível das sexualidades heréticas, mas sobretudo – e é esse o ponto importante – a um dispositivo bem diferente da lei: mesmo que se apóie localmente em procedimentos de interdição, ele assegura, através de uma rede de mecanismos entrecruzados, a proliferação de prazeres específicos e a multiplicação de sexualidades disparatadas (FOUCAULT, 1988, p. 48).

Pensando nesta multiplicação de sexualidades mencionada por Foucault, que se prolifera mesmo com a imposição da heteronormatividade⁵ e de seu *ethos* punitivo para quem se encontra em desacordo com ela, um movimento político surge nos Estados Unidos e acaba criando bases acadêmicas para continuar se desenvolvendo. A teoria *queer* (estranho, em inglês, utilizada para chamar gays e lésbicas de forma pejorativa), nome pensado por Teresa de Lauretis, teórica feminista crucial para o movimento, se apropriou da conotação depreciativa do termo para ressignificar os estudos gays e lésbicos realizados por alguns grupos a partir da década de 80 (ZIELINSKI, 2007, p. 1188) e carregá-los de uma nova potência linguística, menos essencialista, que unisse forças de mais pessoas ao abranger diversas identificações culturais em questões de gênero. Os estudos *queer*, base para a compreensão da trajetória de transexuais e travestis neste trabalho, defendem que, mais importante do que a discussão dicotômica entre natureza (corpo) e

⁵ Encarar o padrão do homem (branco e) heterossexual como a referência dominante para todas as relações sociais, a ponto de naturalizá-lo e deixar outras possibilidades como sendo “o outro”, inferiorizadas em sua subalternidade e não como diferença igualmente legitimada - assim, mulheres se tornam o segundo sexo, e sexualidades não heterossexuais são um desvio da norma (LOURO, 2000, p. 13).

cultura (gênero) (BENTO, 2006, p. 21), ou a suposição de materialidade implícita nas discussões feministas sobre a diferença sexual⁶, a compreensão do discurso em que elas estão sedimentadas é essencial, visto que as pesquisas que compartilham do ponto de vista *queer* afirmam que não existe um corpo anterior à cultura, e sim como produto desta.

Uma das principais referências *queer*, a americana Judith Butler remete à noção de discurso foucaultiano como “dispositivo histórico de poder” produtivo, no qual a sexualidade, um destes principais dispositivos, é vista como um “ideal regulatório” (2000, p. 151) que não apenas normatiza os corpos já existentes, como se fosse possível enquadrar corpos pré-discursivos na estrutura social, mas produz esse discurso nos corpos através de práticas que acontecem desde a materialização destes dentro da barriga das mães. Em seu livro *Corpos que Pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*⁷, Butler afirma que o domínio da ontologia, da nossa própria concepção de quem somos, está dominado pelo poder (*apud* PRINS e MEIJER, 2002, p. 6); não existimos, segundo ela, fora desta estrutura. Isto implica em considerar que o ato de sexagem, portanto, é uma forma de discurso sobre a matéria, dentro das possibilidades delimitadas pelo poder que qualificam quem é culturalmente inteligível (BUTLER, 2000, p. 152), e não uma consequência construída posteriormente a partir de um corpo em um contexto específico.

Para considerar, afinal, a existência de um indivíduo como inteligível, compreensível, Butler afirma que corpos existentes dentro do regime de poder do gênero precisam primeiro ser apreendidos, notados. Como este regime de poder hoje prevê o que a autora chama de “performatividade” dos gêneros masculino e feminino (2000, p. 153), ou seja, uma série de práticas repetidas ao longo do tempo que acabam se tornando ferramentas na reafirmação e consequente naturalização do discurso heteronormativo, aqueles corpos divergentes da norma, que negam esta matriz de dominação sexuada, são vistos como seres abjetos, sujeitos cuja existência é desprezada (2000, p. 154), mas que ao mesmo tempo, se tornam essenciais para solidificar a identificação daqueles sujeitos legitimados pelo poder, partindo da negação de um determinado referencial para

⁶ Um dos campos originários de estudos feministas, que enfatiza a diferença material entre mulheres e homens e a segregação histórica que esta distinção impõe às mulheres, este “segundo sexo”. Hoje chamado de “feminismo radical”, pois aborda a raiz da identidade feminina através desta diferença básica, acaba excluindo mulheres *trans* pois estas foram parte, um dia, materialmente, do grupo composto por homens (MELO, 2008, p. 555), com a diferença sexual explícita em seus corpos, ainda que sua identidade sexual negue este momento de vida.

⁷ Tradução feita por Guacira Lopes Louro, do original “*Bodies that matter*”, no qual Butler ressalta a ambiguidade da palavra “*matter*” como “matéria” e, ao mesmo tempo, “importam”, imprescindível para entender o ponto de vista da autora de hierarquização de corpos, quem “pesa” mais do que outra pessoa, quem tem sua materialidade legitimada e quem não é reconhecido, ficando à margem do modo de vida dominante.

afirmar o que um indivíduo é (*ibid.*), como se fosse considerado, por exemplo, o que ele não faz ou não gosta como parte importante na construção de sua identidade a partir da exclusão e da abjeção.

A existência de transexuais e travestis consegue ser apreendida, mas ainda não alcançou a inteligibilidade necessária para se reconhecer e legitimar indivíduos no convívio social. Diante destas condições, o conceito de abjeção de tais identidades em relação à identidade sexual cisgênera será desconstruído e analisado, já que vidas transgêneras, por vezes ainda mais precarizadas graças a vetores de dominação como raça/etnia, classe ou nacionalidade, são vistas como abjetas em relação ao determinismo biológico dominante pois “não são consideradas vidas, e cuja materialidade é entendida como não importante” (BUTLER *apud* PRINS e MEIJER, 2002, p. 7).

Provocar fissuras e dialogar com a estrutura de poder a qual estamos indissociavelmente submetidos, através da repetição e da ressignificação cada vez mais frequentes de seres comumente considerados abjetos em plataformas midiáticas, auxiliam no processo de inteligibilidade destes grupos de pessoas e, por consequência, em sua ascensão nesta hierarquia dos corpos, para que eles, também, possam se materializar no discurso que rege nossas vidas, abandonando uma atual condição subalterna para ter significado próprio no cotidiano.

Esta pesquisa opta por analisar as representações cinematográficas que abordam, em seu conteúdo, histórias que auxiliam no reconhecimento e na humanização de uma categoria específica de abjeção, a partir do olhar de Butler já desenvolvido, para, então, ressignificá-la. A opção por isolar transexuais e travestis de outras identidades transgêneras, procurando expor algumas de suas particularidades de forma conjunta (ainda que possuam diversas demandas e interpelações diferentes entre si) surgiu graças à sutileza na diferenciação entre travestis e transexuais.

Entendemos por transexuais, seguindo a explicação de Jaqueline de Jesus (2012, p. 15), pessoas que compreendem que seus corpos estão com uma identidade de gênero em desacordo com a maneira como elas se sentem e pensam sobre si mesmas, e, para isso, possuem a necessidade de alinhar esses corpos, por meio de roupas, hormônios ou cirurgias, à materialização do que está em suas mentes, no que tange ao gênero que desejam expressar exteriormente de forma integral; mulheres transexuais desejam ser reconhecidas, civil e socialmente, como mulheres. O mesmo vale para os homens transexuais.

As travestis (sempre no feminino; não existe “o” travesti), cujo nome é conhecido no Brasil muito antes de discussões sobre transgêneros, na maior parte das vezes em tom pejorativo, como

se fossem uma farsa ou estivessem “fingindo ser o que não são” (JESUS, 2012, p. 18), vivenciam e adotam comportamentos comumente atribuídos ao gênero feminino, mas não desejam serem reconhecidas como mulheres, nem mesmo como homens: reivindicam sua inteligibilidade como um outro gênero, fora do binarismo homem/mulher, já que acreditam que não precisam necessariamente negar alguns atributos masculinos de seu corpo para serem legitimadas de forma feminina, como na forma de tratamento verbal, por exemplo, aqui citada.

Ao contrário do que muitos pensam, a implicação de que transexuais desejam naturalmente realizar uma cirurgia para adequar sua genitália ao seu gênero e que travestis se diferenciam por não quererem se modificar a este ponto é errônea. Hoje, sabemos que cirurgias de redesignação para homens *trans*, por exemplo, ainda não são avançadas, e pode não valer a pena realizá-las; isso não os torna menos homens, se considerarmos, inclusive, o discurso defendido pela teoria *queer*. Outro fator que dificulta a distinção supracitada aparece quando, ainda que uma parte das travestis reivindique sua identidade como um gênero não-binário, lutando para não serem encaixadas nesta forma heteronormativa de sexar corpos, muitas das pessoas chamadas de travestis são, na verdade, transexuais. Hoje, a denominação surge dentro das representações sociais⁸ para diferenciar aquelas marginalizadas, que recebem o nome travesti como uma matriz de dominação de classe (ANDRADE, 2013, p. 1), diferente das pessoas de classe média, legitimadas como as “verdadeiras *trans*”, fator que contribui para a segregação da luta transgênero e que será combatido aqui, ao serem analisadas, considerando a identidade particular observada em cada filme, personagens que pertencem a ambos os grupos.

Ao abordar a importância da comunicação na difusão de sexualidades não-legitimadas pelo discurso heteronormativo, Guacira Lopes Louro defende que o meio audiovisual é uma das formas de expressão que mais sinalizam publicamente estas vivências identitárias subordinadas, e que tornar esta temática antes privada em algo aberto, político é o que incomoda os interessados em manter o regime de subordinação como está. A autora acredita que, em mecanismos como a produção cinematográfica, é travada uma luta simbólica “para expressar uma estética, uma ética, um modo de vida que não se quer ‘alternativo’ (no sentido de ser ‘o outro’), mas que pretende, simplesmente, existir pública e abertamente, como os demais” (LOURO, 2000, p. 20).

⁸ Representações sociais, segundo Serge Moscovici, são “semelhantes a teorias que ordenam ao redor de um tema [...] uma série de convenções que possibilita que coisas ou pessoas sejam classificadas, que seus caracteres sejam descritos, seus sentimentos e ações sejam explicados e assim por diante.” (2003, p. 209-210).

O espectador, ao observar uma obra cinematográfica, se vê diante de uma modalidade de discurso, como nos lembra Ismail Xavier (2005, p. 165), inserido em condições sociais e materiais bem singulares em cada época. Esse discurso possui uma determinada estratégia de ação - a audiovisual - e procura, por meio do que o autor defende como crença no real, gerar um processo de envolvimento, pertencimento na compreensão da obra acompanhada. Graças ao seu caráter discursivo, é inegável a capacidade do audiovisual em difundir determinada ideologia⁹ internalizada de forma consciente em suas narrativas, que se torna mais facilmente absorvida neste tipo de mídia do que quando estão dispostas em outros suportes de comunicação, arte ou materiais pedagógicos, por criar uma dimensão de envolvimento única em seu público.

Quando se lembra do discurso em torno da sexualidade e da política, Michel Foucault ressalta que tais assuntos são os mais ligados aos sistemas de dominação e que, para constatar isso, basta problematizar acerca das origens de discursos em geral e o desejo que exprimem: tudo gira em torno do poder. É preciso identificar que forma de poder, então, está estruturando o conteúdo de uma obra cinematográfica, por exemplo, ou o que é visualmente utilizado para combater esta mesma estrutura. Segundo ele, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1999, p. 10).

Através do discurso cinematográfico, como também aponta Jean-Claude Bernardet (1994, p. 10), o que vemos acerca do pensamento dominante, que ainda monopoliza os meios de produção e distribuição comerciais no Brasil, é que este procura artifícios para que sua ideologia seja vista como verdade, não como mais uma possibilidade de referencial social dos principais produtores audiovisuais. Por isso, a diluição lúdica de ideias em histórias filmadas se faz útil no âmbito das representações sociais e seu mascaramento de uma ideia parcial através do famoso “senso comum”. Em contraponto, a apoderação desta ferramenta por grupos subalternizados permite a expressão de suas demandas de maneira mais próxima e alinhada às suas lutas, denunciando os mecanismos de manipulação, exclusão e abjeção que transformariam este pensamento do suposto “senso comum” em verdade única, até que um dia consiga derrubá-lo, sem encarar suas vivências com um ponto de

⁹ Louis Althusser, filósofo marxista, encara a ideologia como sendo “não o sistema de relações reais que governam a existência de indivíduos, e sim a relação *imaginária* daqueles indivíduos com as relações reais em que vivem e que lhes governam.” (1971, p. 165, tradução nossa), reafirmada constantemente, de acordo com a subjetividade de cada discurso, para encontrar sempre formas adaptáveis de perpetuar o poder que gera essas representações ideológicas.

vista da alteridade. Começam a se abrir campos de batalha mais acessíveis na denúncia de discursos hegemônicos.

Na busca de uma conquista nesta luta que envolve o discurso cinematográfico para ressignificar as representações acerca de sexualidades mais diversas, admitimos, como Xavier e Bernardet, que o conteúdo exibido em cada filme é dotado da ideologia, ainda que diluída, de quem o finalizou e iniciou sua distribuição; do imaginário compartilhado nas relações sociais, submetido à estrutura de poder heteronormativa. Assim, analisar o que vem sendo produzido é, também, observar, como o recorte de uma imagem fragmentada, refletida num espelho quebrado (limitada, porém insistentemente representando partes do real), os significados atribuídos a pontos da temática *queer* dentro de seu contexto histórico e da cultura¹⁰ na qual ela está inserida. Com isso, torna-se possível encontrar discursos até então abjetos e analisar que parte da representação social sobre transexuais e travestis vem sendo difundida e, lentamente, no que esta representação tenta romper com a estrutura de poder enquanto conversa com ela dentro das possibilidades permitidas pela indústria cinematográfica.

Falar desse recorte do cinema de gênero nacional, partindo de uma teoria “emprestada” de espaços de conhecimento localizados ao norte do globo, que também colocam o Brasil e a América Latina em situação de abjeção, precisa considerar nossas particularidades para além do vetor da sexualidade. Alegando a necessidade de adaptar a teoria *queer* à nossa realidade e fugir da universalização americana, que muitas vezes ressoa com menos identificação no Brasil, Larissa Pelúcio (2014, p. 3) procura considerar a herança da colonização brasileira e sua particularidade política de abertura recente para discussões, com a finalidade de emancipar nossos saberes, sem menosprezar a relevância das pesquisas norte-americanas.

Partindo do que Pelúcio chama de processo antropofágico de ressignificação da teoria *queer* (2014, p. 4), que procura, para além de uma simples tradução, adaptar conceitos alimentados das referências de países do norte e mastigá-los de acordo com a nossa condição social, é pensada uma teoria *cu*, com um nome mais potente e que pode gerar no Brasil o estranhamento e o que a autora escreve como “rubor nas faces” necessário ao se pronunciar *queer* em países de língua inglesa,

¹⁰ O conceito de cultura retratado neste trabalho é o de Clifford Geertz, que a vê como teia de significados “transmitidos historicamente, incorporados em símbolos [...] por meio dos quais os homens comunicam, desenvolvem e perpetuam seu conhecimento e suas atividades.” (2008, p. 66).

visto que este movimento considera essencial desconstruir palavras depreciativas, que também são extensões do poder contido na linguagem, para dotá-las de nova força política.

Beatriz Preciado, teórica espanhola, é mencionada por Larissa Pelúcio por ser a que melhor tenciona, segundo esta, o conceito em torno da palavra *cu*. A autora ressalta a abjeção histórica delegada ao ânus, sempre associado a sujeira e práticas sexuais transgressoras, ainda que possam envolver heterossexuais. “O ânus não produz, ou melhor, só produz lixo e detritos. Não se pode esperar deste órgão a produção de benefícios, nem mais-valia: nem espermatozoides, nem óvulos, nem reprodução sexual. Só merda” (PRECIADO *apud* PELÚCIO, 2014, p. 18).

Com a reivindicação desta teoria *cu* para identificar os estudos *queer* brasileiros que se esforçam para abordar aspectos inerentes às representações sociais no nosso cotidiano, Pelúcio nos lembra, também, que estamos localizados no “*cu do mundo*”, ao afirmar que as grandes referências *queer* poucas vezes se debruçaram para observar questões latino-americanas, e que não podemos esquecer de nossas peculiaridades geográficas, de nosso pertencimento à noção de Brasil, ao abordar questões que envolvem raça/etnia, classe e sexualidades (2014, p. 12). A situação da rotina de produção do cinema brasileiro, por si própria, é emblemática, e precisa conviver e superar constantemente o *status* “menor” atribuído ao que realizamos. Ismail Xavier comenta que:

Nos países latino-americanos, onde a questão nacional e a luta pela conquista do mercado assumem uma significação muito específica (luta contra a colonização cultural), as considerações do cineasta frente a diferentes modalidades de discurso tendem a assumir uma orientação diferente daquelas encontradas no cinema ‘desenvolvido’ contemporâneo (XAVIER, 2005, p. 168).

Mesmo que seja feito um produto sobre um assunto recorrente em muitos países, como a representação de uma personagem transexual ou uma travesti, somos interpelados também pelo eixo do que é mais discutido em países latino-americanos e da postura de nossos próprios cineastas face às demandas políticas geradas pela conjuntura em que vivemos, tanto no que diz respeito ao tamanho e as perspectivas mercadológicas de nossas produções, lutando contra a presença do cinema hegemônico e buscando o fortalecimento do mercado interno (IKEDA, 2011, p. 16) quanto a nossa noção do que é ser transgênero em um país como o Brasil - sua vida, trabalho, aceitação e corporificação de seu gênero, etc.

Como as pesquisadoras feministas Tânia Montoro e Ceiza Ferreira ressaltam (2014, p. 2), ao abordar a contribuição de Stuart Hall no campo dos estudos culturais¹¹ a partir da perspectiva da produção de pesquisas sobre gênero e raça no audiovisual brasileiro, é crucial compreender as múltiplas possibilidades de interpretação de uma obra, considerando a diferente bagagem dos produtores e do que as autoras definem como diferentes contextos “sociais, políticos, históricos e culturais” no processo de recepção da mesma. Esta recepção singular do público latino-americano, subalternizado historicamente em diferentes matrizes de dominação, provavelmente apresenta resultados que refletem diferenças gritantes no outro pólo, o da produção de conteúdo de nossos filmes, em relação a projetos de outras regiões, que podem ver a temática de maneira completamente diferente dos brasileiros e difundir outros tipos de comportamento e reação em seus espectadores.

Em meio a um contexto político muito específico e a limitações financeiras para o desenvolvimento do cinema nacional, a produção voltada para problematizar as questões referentes a transgêneros no Brasil só se desenvolveu de fato após os anos em que a ditadura assolou a cultura do país. Antes de levar o protagonismo de travestis, *drag queens* e transexuais às telas, o que havia em paralelo eram vedetes extravagantes, como a famosa Rogéria, ou presenças tímidas de uma possível temática *trans* em obras como *A Casa Assassinada*, de Paulo César Saraceni (LOPES, 2006, p. 386), com maior foco em *crossdressers*, sem esquecer, é claro, das pornochanchadas, que tanto estigmatizaram travestis em diferentes tipos de fetiche. Uma posição militante de “ação e transformação” no cinema, para politizar a intimidade como preconizara Foucault (*apud* LOPES, 2006, p. 379), só vem à mostra com a abertura iniciada nos anos 80, trazendo grande visibilidade para a causa de identidade de gênero com filmes que ganharam muito espaço, inclusive internacional, até hoje, mas continuam pouco significativos em termos quantitativos, pois o passar dos anos não significa, necessariamente, uma evolução natural no discurso: Denilson Lopes (2006, p. 381) nos lembra que esta avaliação seria muito simplista, pois o caminho de temas como este vive de avanços e retrocessos, se considerados diferentes lugares de fala a respeito do tema.

Há muitos grupos sociais pelos quais os filmes analisados e seu contexto de produção podem ser interpelados. Ainda que o viés da sexualidade tenha sido escolhido, as formas com as

¹¹ Campo de pesquisas que se solidificou na década de 60 e, segundo Ana Carolina Escosteguy, tem como foco o estudo das “relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas instituições, formas e práticas culturais” (2001, p. 151), assim como sua relação com as principais mudanças sociais das últimas décadas.

quais as narrativas são construídas apontam para a importância de serem pautadas outras características que atravessam este vetor e solidificam o lugar de fala dos realizadores dos longas-metragens abordados nesta pesquisa, onde estão localizadas as histórias por eles contadas, neste contexto do que o “cu do mundo” pensa sobre o nosso *queer*, nossa teoria cu. Materializar essas situações de forma objetiva, elencando aspectos “cu” em obras específicas (o que está obscuro, mal visto, até que essas obras os tragam à luz, à problematização) é, também, auxiliar na luta pela visibilidade e as fissuras que esta pode provocar no regime de poder que, hoje, subjuga transgêneros e enfatiza diariamente, na performatividade heteronormativa, o lugar de abjeção ocupado por este grupo no país.

2. AS DEMANDAS SOCIAIS NA PÓS-MODERNIDADE

O fortalecimento da existência, da legitimidade material de grupos compostos por transexuais e travestis, é um fenômeno social característico de uma crise no pensamento individualista moderno. Este pensamento tinha como uma de suas referências principais a exaltação do eu, desvinculado da ideia de questionar a construção coletiva da sociedade, diante dos postulados iluministas de autonomia do sujeito em relação aos dogmas e hábitos sociais, como nos lembra Denilson Lopes (2000, p. 148), ao mencionar escritores como Baudelaire para ressaltar a produção artística do século XIX e suas representações de desapego, desencaixe do convívio em sociedade na época.

O resultado dessa flutuação pessoal em um plano encarado como paralelo ou acima da camada social se refletiu em uma postura mais centrada em recusar a interferência da alteridade, apresentada a partir do ponto de vista burguês imposta na noção de identidade deste período histórico. Ao se fechar e perder o referencial de pertencimento a grupos de identidades nas sociedades tradicionais, bastante estáticos, o sujeito moderno cede lugar para procurar outros símbolos de identificação, se tornando aquele que passa a reivindicar as inúmeras particularidades geradoras dos indivíduos produtos da chamada pós-modernidade.

Stuart Hall, cientista social que aborda as novas possibilidades identitárias geradas nas diferentes sociedades desde o século XX, acredita, também, em uma mudança estrutural, produto da crescente globalização, que teve como uma das consequências a fragmentação do que o autor chama de “sentido de si”, a ideia que o sujeito pós-moderno, depois da crise da modernidade tardia, tem de si mesmo (2005, p. 9-14), para abranger outras referências absorvidas nas vivências de um mundo em constante mudança. Isso acaba gerando, também, transformações nas identidades culturais - aquelas que são originadas a partir da sensação de pertencer a um grupo com compartilhamento de noções identitárias em comum, como classe, cor, etnia, nacionalidade, gênero, sexualidade, etc. (*ibid.*), cada vez mais diversificadas.

Somos bombardeados, diariamente, com diferentes formas discursivas de envolver pessoas e fazer com que estas absorvam determinada representação social, até o ponto em que a representação reflita o próprio indivíduo, no que Teresa de Lauretis define como o esclarecimento do conceito de Althusser sobre interpelação (LAURETIS, 1994, p. 220). Para que nos sintamos

parte de um grupo identitário, as representações acerca deste grupo precisam refletir nossas mentes e reivindicações, nos interpelar de alguma forma.

As novas identidades que incidem no indivíduo pós-moderno exigem que este seja constantemente interpelado por posições que podem, inclusive, serem conflituosas entre si. Como Hall nos lembra, a perda da estabilidade desta noção de “eu” realiza vários deslocamentos ao longo de nossas vidas (2005, p. 13), conforme somos compelidos a nos sensibilizar e, por consequência, nos identificar com determinado grupo social em uma questão específica. Tal fato é muito recorrente em questões relacionadas a direitos humanos, por exemplo, pois não há nenhuma identidade-chave para direcionar as particularidades de um mesmo grupo. Se, por exemplo, é realizada uma política pública voltada para a saúde da mulher, de que mulher estamos falando? Há, nesta política, noções sobre a necessidade de atenção específica para a saúde da mulher negra, ou da mulher transexual? Na medida em que uma pessoa pode - ou não - se sentir contemplada com a representação que lhe é explicitada, as novas identidades podem agora ser ganhadas ou perdidas, no que Hall denomina como a *politização* das mesmas (2005, p. 21), segundo os interesses sociais que estiverem em jogo.

Com a legitimação de estudos na área da psicanálise, um caminho se abriu para pesquisar a construção das diferentes identidades individuais através dos constantes deslocamentos coletivos em torno de um tema e suas diferentes interpelações. Stuart Hall ressalta, para além das contribuições freudianas acerca do inconsciente¹², o “olhar” do Outro (2005, p. 37), conceito de Jacques Lacan que aborda a formação do eu a partir do que é observado nos sistemas de representações sociais. Tais sistemas se atravessam incessantemente por meio de diferentes vetores identitários, em diferentes situações, para nos lembrar o quanto nossa noção do que somos está sempre incompleta, em formação, e não plena como se pensava na modernidade.

Talvez encarar esta identidade pós-moderna flutuante como um rizoma, conceito clássico de Deleuze e Guattari, nos ajude a perceber que é possível haver uma ramificação de uma determinada noção de identidade em qualquer ponto, alterando, portanto, sua anatomia, como o rizoma de algumas plantas. “O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com

¹² “A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona com uma lógica muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognocente e racional provido de uma identidade fixa e unificada - o ‘penso, logo existo’ do sujeito de Descartes” (HALL, 2005, p. 36).

suas linhas de fuga.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32), sem a pretensão de uma linha evolutiva lógica, traçada matematicamente, acerca de fenômenos sociais e seus desdobramentos, visto que a pós-modernidade pode parecer, observando de forma superficial, um momento de crise e revisão da forma de vida moderna, que caminhava a pleno vapor segundo o pensamento dominante de sua era.

A necessidade de se afirmar identidades culturais defensivas, contra o racismo, o preconceito de classe, o machismo e a homofobia, por exemplo, surgem para provar que as relações humanas vivem de avanços e retrocessos em seu cotidiano rizomático e que há, também, um deslocamento da noção de movimentos sociais, para abarcar o uso histórico do termo em lutas iniciadas pelo movimento operário, agora contra os novos conceitos identitários que dominam a era da globalização (TOURAINÉ, 2006, p. 18). Contra a universalização daquele sujeito homem, heterossexual, cristão e branco, múltiplos grupos identitários são formados para reivindicar seu espaço de discussão em pautas que lhes dizem respeito, que lhes dão um sentimento de pertencimento a uma cultura, por enquanto subjugada. São categorias discursivas, políticas, como nos lembra Hall (2005, p. 85), que ultrapassam o viés moderno de classe e vem para acentuar a diferença e a diversidade dos seres humanos atuais, finalmente visíveis.

A segunda onda feminista que começou a se estruturar na década de 60, após a conquista do sufrágio das mulheres ser encarada como a primeira vitória do movimento em 1920, surge para questionar e criticar o papel da mulher como uma categoria específica de abjeção em relação ao domínio masculino das instituições, do ambiente público em geral e agora, posto em recente discussão por Foucault (1988, p. 38), do privado, ao focar na sexualidade dentro dos matrimônios e sua importância política na modernidade, que delegava à mulher (heterossexual, já que as lésbicas não eram inicialmente pautadas) o papel de mãe, dona de casa, responsável pela família, ficando invisível no espectro político - ainda que votassem - enquanto o homem dominava a maior parte dos espaços de decisão e trabalhos formais no cotidiano, como “homem da nação” (HALL, 2005, p. 61).

Ao conjugar a militância com a academia, grande conquista do feminismo para poder refletir sobre sua própria ontologia até então vista como secundária pelo pensamento dominante, o movimento se colocou como uma possibilidade de reunir em um grupo, com noções comuns de pertencimento, mulheres que enxergavam esta inferioridade estrutural e desejavam lutar contra tal

marginalização nas relações sociais patriarcais e suas representações, ainda que a noção de mulher adotada no feminismo da época tivesse seus limites, a serem problematizados aqui.

Podemos observar amplamente no cinema, área em que teóricas feministas consagradas como Laura Mulvey, E. Ann Kaplan e Teresa de Lauretis explicitaram seus pontos de vista, exemplos valiosos sobre uma representação voltada para o homem que continuava a oprimir mulheres. As pesquisas neste campo foram ganhando destaque, a princípio, com um método de focagem na forma como uma cena é produzida, sempre no ponto de vista heteronormativo e seus enquadramentos objetificantes a personagens femininas, destacados por Mulvey em seu *male gaze*, “olhar masculino” (1975, p. 10, tradução nossa) e Lauretis (1994, p. 222), ao criticarem a projeção da noção de mulher a partir do olhar central do homem nas telas no qual o feminino é tratado como um apêndice, uma propriedade.

Entre outras pesquisas presentes na teoria crítica feminista no cinema, uma das que mais avança, recebendo sempre contribuições atuais, é a construção de uma análise de cinema feminista que procure repensar a recepção como sendo feminina (LAURETIS, 1994, p. 221), com interpelações, processos de identificação muito distintos do sujeito universal masculino, pensado como o espectador “ideal” de obras comerciais em geral, considerando pouco a opinião de mulheres.

Com a prática de uma desconstrução da formação dos mitos que ancoravam as representações sociais acerca do que é ser mulher e como estas ideias eram recebidas pelas espectadoras, as feministas no cinema, com o auxílio da psicanálise, observaram como filmes hollywoodianos, similares a muitas instituições heteronormativas, persuadem mulheres a verem vantagens em sua própria objetificação (KAPLAN, 1983, p. 124, tradução nossa), e como isto é prejudicial, também, para aquelas que não se veem representadas na indústria cinematográfica, ou em qualquer veículo de comunicação, e tentam se adequar aos padrões impostos, por vezes inalcançáveis, ao exaltarem um só modelo como o referencial de mulher - branca, heterossexual, cisgênera.

Ao formarem uma sólida base para a teoria crítica feminista no cinema inspirada na teoria psicanalítica como possibilidade de instrumento político (MULVEY, 1975, p. 6, tradução nossa), essas autoras iniciaram o questionamento crucial do conceito universal de mulher para outras áreas de estudos feministas, conforme abordaram a humanização, a proximidade às diversas mulheres pertencentes a grupos sociais distintos, nas telas ou nos estudos de recepção. Observamos, aqui, o

início da transposição dos limites dos estudos feministas radicais que estavam em voga, preocupados em afirmar a classe feminina como um movimento unificado de luta - o da mulher; mas qual mulher?

Joan Scott, ao falar sobre paradoxos do movimento feminista em todas as suas esferas (1996, p. 3, tradução nossa), afirma que o feminismo precisou, em um primeiro momento, lidar com a ambiguidade do conceito radical de diferença sexual, com sua militância voltada para a afirmação de que somos mulheres, em oposição ao sujeito universal masculino socialmente construído, na qual a biologia era um referencial importante do que seria a base para o pensamento político que caracterizou a ontologia feminista e suas demandas diante da sociedade. Aqui, o conceito universal de mulher parece ter sido essencial no gatilho da luta feminista, onde parecíamos todas unidas na frase “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” de Simone de Beauvoir (1967, p. 9), questionando o condicionamento social para desempenharmos papéis de gênero a partir da constatação de nossos sexos biológicos.

A ambiguidade desse contexto histórico de luta estava no fato de que, para denunciar a exclusão política sofrida por mulheres na vivência dentro do regime de poder de gêneros e, então, eliminá-la (SCOTT, 1996, p. 3-4, tradução nossa), era necessário primeiro ressaltar esta diferença enquanto mulheres. Ao agir por e pelas mulheres enquanto “diferentes”, parte do “outro”, reafirmando, repetindo este fator inúmeras vezes, o feminismo, segundo Scott, “produziu a diferença sexual que queria eliminar” (*ibid.*), como se combater um monstro enfatizando pequenos detalhes nossos, já tão em desvantagem, atrapalhasse, em um certo ponto, na crença da superação e vitória desta luta.

O foco nesta noção de diferença sexual entre homem e mulher e a pretensão de quebrá-la, que fez com que as mulheres lutassem por mais espaços no mercado e autonomia financeira para ter reconhecimento como classe neste período histórico, acabou silenciando outras vivências que não tinham no direito ao trabalho fora de casa, por exemplo, suas principais demandas (CURIEL, 2007, p. 2, tradução nossa), ou aqueles grupos que não possuíam o sexo como fator que os legitimasse como mulheres. O feminismo negro, lésbico e, posteriormente, o transfeminismo¹³, tinham dificuldade em se ver dentro do movimento feminista da época que, ao combater a

¹³ Também chamado de feminismo transgênero, o transfeminismo é, segundo a autora Jaqueline Gomes de Jesus (2012, p. 32), “uma linha de pensamento e movimento de cunho feminista que reconhece o direito à autodeterminação das identidades de gênero das pessoas transgênero e cisgênero, o poder exclusivo dos indivíduos sobre os seus próprios corpos e a interseção entre as variadas identificações dos sujeitos”.

dominância do homem/heterossexual/cisgênero/branco nas diferentes sociedades, com foco no mercado de trabalho, ainda privilegiava a mulher/heterossexual/cisgênera/branca em suas demandas. Até o conceito de “sororidade” passa a ser questionado, como afirma Ochy Curiel (2007, p. 3, tradução nossa), pois os grupos neste eixo de exclusão do rizoma feminista, com suas novas ramificações históricas, acreditam que o termo ligado à irmandade, solidariedade entre mulheres, deixa invisível a hierarquia de opressão entre as mulheres dominantes e as demais matrizes de opressão por detrás do pressuposto de que “somos todas iguais”.

Alinhado ao movimento feminista por abordar um braço das questões de sexualidade questionadas no discurso hegemônico, as pautas do movimento gay mais popular até o início dos anos 90 também pouco reconheciam a presença de transgeneridades. Se hoje *trans* compõem o “T” da sigla LGBT, adotada recentemente, transexuais, por exemplo, eram vistos com desdém em congressos com a temática de sexualidade há pouco menos de duas décadas, quando a teoria *queer* ainda estava em ascensão. Susan Stryker, teórica feminista transexual, relata que já foi chamada para palestrar em uma grande universidade e teve que ouvir, em um discurso proferido por um acadêmico que militava na causa gay, que transexuais não poderiam fazer parte das políticas *queer* por “serem indivíduos psicopatológicos que mutilam seus corpos, acreditam em estereótipos de gênero opressores e carregam visões políticas reacionárias” (STRYKER; WHITTLE, 2006, p. 1, tradução nossa), se declarando ser contra este grupo que tentava “se infiltrar nas causas gays e lésbicas há anos”.

O movimento transativista começou a ser construído no Brasil em um contexto histórico de proliferação de diferentes ideias sobre a epidemia do HIV/AIDS, no fim da década de 80 e início dos anos 90, que jogou grande parte da culpa da doença em travestis que trabalhavam no mercado do sexo; reuniões com alguns profissionais de saúde mobilizaram algumas militantes travestis a conscientizar suas colegas sobre a importância da prevenção (PELÚCIO, 2009, p. 136) e as convidaram a refletir politicamente sobre o estigma da doença. Antes disso, como apontam Regina Facchini e Isadora França, o primeiro grupo a discutir causas LGBT no país era o *Somos*, fundado em 1978 (2009, p. 59), composto apenas por homens gays, com um contexto de forte embate ditatorial em nosso território, mas que foi se desmobilizando na medida em que a AIDS foi anunciada como “câncer gay” (FACCHINI; FRANÇA, 2009, p. 60), levando o movimento pela diversidade sexual a se solidificar e ser reconhecido nacionalmente somente na segunda metade da década de 90, com mais abertura política neste tema.

Em 1995, o movimento surge com a sigla GLT (gays, lésbicas e travestis), para inserir as demandas das travestis nas políticas públicas para o grupo, enquanto o uso do termo GLS se estendia mais ao mercado direcionado para consumidores homossexuais e tinha pouco apelo em movimentos sociais. Porém, só em 2005 (FACCHINI; FRANÇA, 2009, p. 62), no XII Encontro Brasileiro de Gays, Lésbicas e Transgêneros, se convencionou que o “T” poderia abarcar outras identidades, se referindo, agora, a travestis, transexuais e transgêneros, além de incluir a letra “B” para representar bissexuais, fazendo com que o movimento passe a se chamar GLBT¹⁴. Neste mesmo ano, a cidade de São Paulo promoveu o I Seminário Paulistano de Transexuais e Travestis, como nos lembra Larissa Pelúcio (2009, p 140), bastante focado nas políticas de saúde pública para a redesignação sexual a transexuais e a prevenção do vírus HIV em profissionais do sexo, seguindo algumas demandas particulares deste grupo social. Já o Projeto de Lei João W. Nery, de autoria dos deputados Jean Willys e Érika Kokay (2013), que prevê a mudança de nomes, de fotografia e da identidade de gênero no registro civil de transgêneros, ainda não foi aprovado no Congresso Nacional.

Reconhecendo os limites e preconceitos a serem superados para que essas identidades flutuantes, parte essencial no entendimento da condição pós-moderna, passem a legitimar o movimento transativista, que se constitui a partir da chegada e fortalecimento da teoria *queer* dentro das discussões sobre sexualidades e transitoriedades, Guacira Lopes Louro (2000, p. 14), uma das principais responsáveis por trazer o *queer* ao Brasil, afirma que, hoje, é possível conceber que um operário vire presidente, por exemplo, pois a transitoriedade de classe se torna cada dia mais comum; a problemática está em compreender este processo aplicado à identidade de gênero. A autora procura buscar a raiz desse problema, por meio do conceito básico *queer* de que corpos ancoram nossas identidades, ditando o que somos sem nenhuma “ambiguidade” discursiva possível, quando amparada em questões supostamente biológicas (LOURO, 2000, p. 15), como a da diferença sexual que dá base para o feminismo radical ou a visão que o movimento gay, ligado a orientação e não à identidade sexual¹⁵, aborda, transgenereidades como patologias.

¹⁴ Em 2008, a sigla adotada passa a ser LGBT, segundo Facchini e França (2009, p. 63), para atender à demanda por mais visibilidade por parte das feministas lésbicas do movimento, ainda muito centrado em discussões que envolvem homens homossexuais.

¹⁵ Segundo JESUS (2012, p. 13-14) não devemos confundir identidade de gênero com orientação sexual. “Gênero se refere a formas de se identificar e ser identificada como homem ou mulher. Orientação sexual se refere à atração afetivossexual por alguém de algum gênero. Uma dimensão não depende da outra, não há uma norma de orientação sexual em função do gênero das pessoas, assim, nem todo homem ou mulher é naturalmente heterossexual. [...]”

Ao ficar preso em um corpo cuja existência não é inteligível para o pensamento dominante, o lugar de um indivíduo transgênero, mesmo dentro de movimentos que deveriam acolhê-lo em suas particularidades por remar contra a maré heteronormativa, acaba sendo o da abjeção, como a autora transexual Viviane V. relata ao contar que sua identidade beira o campo do “curioso, do perverso, do abjeto, do transtornado, do desumano” (2014, p. 5) para muitas pessoas. A reivindicação do movimento *trans* surge, então, com a principal finalidade de considerar pessoas não-cisgêneras como possibilidades de identidades legitimadas, a partir do ponto de vista *queer* de que a sexualidade na pós-modernidade também possui os deslocamentos constatados por Hall.

O que parece ser apenas um impasse epistemológico, se traduz no cotidiano como grave violência a transexuais e travestis, focos desta pesquisa. Stephen Whittle, Lewis Turner e Maryam Al-Alami, teóricos do movimento transativista, lembram que, em 1999, foi proposto pelo Departamento de Educação e Trabalho do Reino Unido que gerentes de lugares públicos decidissem se pessoas *trans* estão “razoáveis o suficiente” para utilizarem o banheiro do gênero com o qual se identificam (2007, p. 9, tradução nossa), além de restrições no cuidado de crianças, sempre questionando esta patologização psicológica de uma condição identitária. Whittle diz, em outro momento, que, apesar de viver como um homem há muitas décadas, ter uma grande barba, uma família com 4 filhos e documentos que afirmam sua identidade masculina, ainda iria para uma prisão feminina caso cometesse algum crime no fim da década de 90, pois seu nome na Receita Federal britânica ainda considerava a identidade imposta no nascimento (WHITTLE et al., 1999, p. 15, tradução nossa). Parece sempre haver uma espécie de negociação, de constante permissão subalterna ao sistema de poder para que pessoas *trans* possam seguir suas vidas. Todas essas formas de violência são o que Butler (2000, p. 154) afirma como o não-reconhecimento da humanidade de um corpo, da existência de um “eu falante” em divergência com as normas de gênero.

Berenice Bento, cientista social feminista cujo objeto de pesquisa e de reivindicações na militância é a vivência de transexuais no Brasil, pensando em uma teoria brasileira, “realidade” cu, insiste: “embora as pessoas que vivem a experiência transexual não apresentem nenhum tipo de alteração em suas estruturas cromossômicas ou de qualquer outro tipo, são consideradas doentes mentais” (2008, p. 17) por um discurso médico que domina as discussões a respeito do assunto. Tal domínio ontológico é bastante combatido na teoria *queer*, que atribui ao conhecimento médico-

Mulheres transexuais que se atraem por homens são heterossexuais, assim como seus parceiros; homens transexuais que se atraem por mulheres também o são”.

científico uma grande carga de responsabilização desde a sexagem dos corpos na barriga das mães, enchendo a família e, por consequência, o resto da sociedade de expectativas segundo as tecnologias de gênero do discurso heteronormativo, que só dão materialidade nos corpos depois de anunciar o sexo de um feto (BENTO, 2008, p. 28), impondo a esta criança que “se torne” o que o discurso hegemônico prevê a partir de um órgão de seu corpo.

A reivindicação da teoria *queer* como principal referência teórica para o movimento transfeminista vem para nos lembrar de que estamos inseridos em um campo discursivo comandado por um regime de poder antes mesmo de irmos ao mundo, um “natural” contaminado pela cultura e suas diferentes identidades permitidas ou proibidas (e por isso, ignoradas, mas sempre lembradas quando o assunto é falar da “regra”) antes de termos noção de como desempenhar papéis de gênero (BENTO, 2008, p. 29). Os estudos realizados nesta área compartilham da visão de que, hoje, o poder dominante não permite que o sexo seja apenas uma parte de nosso corpo, e sim uma norma para tornar pessoas “viáveis”, inteligíveis, como se o órgão biológico fosse a primeira parte característica na identidade de um indivíduo e que, para combater isso, suas identidades de gênero, deslocada de fatores do discurso biológico, precisam ser socialmente reconhecidas - para que sua existência seja levada em pauta e respeitada.

O transfeminismo surge, como Butler afirma, para tornar o movimento feminista mais atento com a pluralidade implícita na categoria “mulheres” e suas possibilidades de atenção à demandas diferentes no que tange à sexualidade. A autora afirma que:

Se o feminismo pressupõe que ‘mulheres’ designa um campo de diferenças indesignável, que não pode ser totalizado ou resumido por uma categoria de identidade descritiva, então o próprio termo se torna um lugar de permanente abertura e resignificação. [...] Desconstruir o sujeito do feminismo não é, portanto, censurar sua utilização, mas ao contrário, liberar o termo num futuro de múltiplas significações, emancipá-lo das ontologias maternais e racistas às quais esteve restrito e fazer dele um lugar onde significados não antecipados podem emergir (BUTLER, 1998, p. 36).

Aqui, procuraremos compreender as demandas *trans*, ou seja, deste grupo que deseja ser visto como uma identidade legítima, fora da ideia de psicopatologias que os encarceram em seus corpos não-cisgêneros, apenas por não terem o alinhamento de identidade e órgão biológico. A partir deste entendimento, pretendemos observar se as representações audiovisuais estão no caminho similar ao das perspectivas teóricas utilizadas na ascensão da visibilidade de transexuais

e travestis aqui descrita. Além disso, é preciso destacar quais os entraves sociais expostos nas obras cinematográficas e de que forma podemos analisá-los, à luz de uma contribuição do cinema para pautar reflexões acerca de vidas humanas, enxergando o movimento transfeminista com a relevância necessária para dar conta de mudanças efetivas na sociedade e ter, em filmes, aliados para difundir representações.

3. A PRESENÇA DE TRANSEXUAIS E TRAVESTIS NO CINEMA ESTRANGEIRO

Reconhecendo a contribuição dos estudos culturais na análise fílmica feminista, que, segundo Tânia Montoro (2009, p. 15-16), mostram a indústria cinematográfica como grande área de manifestação do domínio do simbólico, observamos que o cinema tem lugar de destaque na veiculação de valores e comportamentos compartilhados pela cultura que engloba o contexto de produção de um determinado filme, desde a sua invenção e a consequente reconfiguração de espaços de discussão de arte e entretenimento, que acabaram levando parte das representações desta mídia para outros segmentos da vida social.

O que Montoro define como formas e modelos de representações da experiência de gênero (2009, p. 16), difundidos através do discurso cinematográfico produzido em países diferentes, pode nos ajudar a observar como a temática envolvendo a representação de transexuais e travestis é vista em regiões com culturas muito distintas, suas ressonâncias e, também, aspectos particulares de cada país ao longo da história do cinema, que caminha dentro da história nacional e as diferentes identidades pós-modernas originadas nesses territórios.

A presença de filmes com temática relacionada a transgêneros, de forma geral, é cada vez maior e mais diversa. Como Luiz Nazario (2007, p. 1) afirma, ao falar sobre um breve panorama do desejo homossexual na história da sétima arte, é que o cinema se tornou refúgio para pessoas sufocadas pela realidade, que podem, nele, projetar suas aspirações e experimentar narrativas que possam contribuir para a imprescindível inserção de pessoas *trans* no espectro de socialização que nos envolve, denunciando a abjeção sofrida e, também, questionando os papéis tradicionais de gênero nos diferentes formatos cinematográficos.

3.1. Primeiras representações - do imaginário de *crossdressers* a um início da transexualidade

Um começo tímido sobre a abordagem de transgêneros nas narrativas fílmicas se dá em filmes como o alemão *Não Quero Ser um Homem* (*Ich möchte kein Mann sein*, 1918). Dirigido por Ernst Lubitsch, o longa-metragem fala de uma garota (Ossi Oswald) que se veste de homem para fugir de casa sem ser percebida por sua governanta e seu tutor, até que, frequentando a noite de Berlim, conhece um outro tutor e, aos poucos, se apaixona por ele, em um desenrolar no qual ela percebe um pouco da vida masculina, por sua passabilidade como homem em espaços públicos, e decide voltar a se identificar como mulher para viver o seu amor. Ainda que a história fale de uma espécie de *crossdresser*, e não apropriadamente de uma pessoa transexual ou travesti, ela sinaliza o início de muitas outras representações similares que vão, aos poucos, revelando a construção social de gênero e de como o comportamento atribuído a homens e mulheres pode ser aprendido.

Hollywood soube explorar *crossdressers* nas mais variadas formas desde então. Filmes como *Marrocos* (*Morocco*, 1930), de Josef von Sternberg, que mostra Marlene Dietrich apresentando um show, vestida de forma masculinizada e beijando uma mulher da plateia, *Victor ou Victoria?* (*Victor Victoria*, 1982), com Julie Andrews se vestindo de homem para cantar em uma banda, *Tootsie* (1982), que leva Dustin Hoffman a se vestir de mulher para conseguir um papel em uma novela, *Uma Babá quase Perfeita* (*Mrs. Doubtfire*, 1993), *Vovó...zona* (*Big Momma's House*, 2000), *As Branquelas* (*White Chicks*, 2004), entre muitos outros, brincam com o “travestir-se” de outro gênero, no sentido da terminologia que indica “disfarce”¹⁶ e pode ser muito pejorativa a travestis como identidade de gênero legítima, pois contribuem para a representação social de que este ato, como afirma Gustavo Subero, é apenas um *crossdressing* temporário e “não tem nada a ver com a subversão de sistemas de gênero” (2008, p. 162, tradução nossa).

Já o filme norte-americano *Quanto mais Quente, Melhor* (*Some Like it Hot*, 1959), dirigido por Billy Wilder, com o elenco composto por Marilyn Monroe, Tonny Curtis e Jack Lemmon nos papéis principais, poderia até indicar que a trajetória de dois homens que se vestem de mulher para fugir do testemunho de um assassinato terminaria neste típico pastiche do travestimento como uma brincadeira. Porém, no final do filme, o personagem interpretado por Lemmon acaba fisingando o amor de um milionário (Joe E. Brown) e contando para ele que, na verdade, é um homem, o que acontece no filme sem problemas quando o milionário aceita o fato, abrindo para possibilidades de interpretação sutis dos dois ficando juntos no final.

¹⁶ Travesti, segundo o dicionário Aurélio (2014), significa “1. disfarce sobre o traje de outro sexo, 2. papel de um ator com vestuários usuais de outro sexo, 3. pessoa que pratica o travestismo”.

Provavelmente um dos primeiros longas-metragens a abordar de forma mais explícita a questão da transexualidade foi *Glen ou Glenda?* (*Glen or Glenda*, 1953), do diretor Ed Wood. Nele, o ator Bela Lugosi é um psiquiatra relatando casos de travestis, transexuais e mesmo *crossdressers* para um investigador que deseja saber mais sobre o suicídio de uma travesti, presa 4 vezes por andar com roupas femininas em público. Com o próprio Ed Wood fazendo o papel de Glen/Glenda, o conteúdo do filme gira em torno do conflito em contar para a mulher sobre seu prazer em realizar *crossdress*, narrado pelo psiquiatra, que também conta a história de uma criança assignada como homem ao nascer, mas que é incentivada pela família a performar o gênero feminino e, por isso, sofre muito na adolescência. O filme gira em torno da exotificação dessas possibilidades identitárias e não da naturalização como forma humanizada de vivência, mas já demonstra a necessidade de expor a temática mesmo no período de vigência da censura pelo Código Hays¹⁷.

A década de 70 veio com mais abertura no cinema para discutir assuntos relacionados à sexualidade. Nos Estados Unidos, o Código Hays havia caído, o que fez com que longas-metragens similares a *Homem e Mulher até Certo Ponto* (*Myra Breckinridge*, 1970), no qual a atriz Raquel Welch interpreta uma transexual que vai reivindicar sua parte de uma academia de artes cênicas em Hollywood, contendo uma cena de *pegging*¹⁸ montada de forma leve e engraçada, pudessem ser distribuídos no circuito comercial. Em meio à ditadura franquista na Espanha, que só acabara em 1976, é realizado o filme *Mi Querida Señorita* (1972), dirigido por Jaime de Armiñán, indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro; a obra, considerada pioneira em sua temática, conta a trajetória de uma mulher que se sente muito desconfortável em seu corpo, até que, depois de adulta, vai a um médico e descobre possuir um pênis, o que a faz mudar de cidade para assumir sua identidade masculina e ver se isso a satisfaz.

3.2. Instituições militares: o pensamento conservador como ambiente central

¹⁷ Segundo Luiz Nazario (2007, p. 97), o Código Hays foi um documento que vigorou de meados da década de 30 até 1963, institucionalizado pela Motion Picture Producers and Distributors of America, sob grande influência da Igreja presbiteriana, que possuía uma lista barrando do circuito comercial filmes que ofendessem a família, a moral e os bons costumes dos Estados Unidos, certos de que Hollywood estava decaindo ao representar esta temática.

¹⁸ Prática sexual na qual uma mulher penetra o cu de um homem.

Ainda na década de 70, o filme britânico *Nasci para ser Mulher (I Want what I Want, 1972)* é lançado, contando a história do filho de um oficial militar que se sente uma mulher em um corpo masculino e precisa fugir de casa para poder vivenciar esta identidade. Há, na história do cinema com a temática *trans*, outros filmes que abordam o contexto militar, conhecido por ser muito conservador: o longa-metragem *Um Amor na Trincheira (Soldier's Girl, 2003)*, de Frank Pierson, narra o relacionamento entre um soldado e uma transexual que se apresenta em um bar. Baseado em fatos reais, o filme aborda a vida da transativista Calpernia Addams e de seu namorado Barry Winchell, morto no ambiente do exército por outros colegas que não aceitaram esse relacionamento dentro do serviço militar dos Estados Unidos. Lançado recentemente, o documentário da CNN *Lady Valor: the Kristin Beck Story (2014)* é outra obra que abrange a transexualidade em um ambiente militar, narrando a transição de Christopher Beck para Kristin Beck, aposentada, depois de 20 anos de trabalho na marinha norte-americana sem poder realizar este desejo de transgredir as barreiras cisgêneras, já que se encontrava inserida em uma profissão extremamente machista.

Dentro da violência institucionalizada de grandes entidades responsáveis pela segurança, há obras que procuram abordar a transgenereidade de um ponto de vista pouco problematizado: o de transexuais e travestis em prisões para gêneros que, geralmente, não correspondem à identidade da pessoa. O documentário *Cruel and Unusual (2006)*, de Janet Baus, Dan Hunt e Reid Williams, que trabalharam de forma coletiva em todas as etapas do filme, procura expor a situação de 5 mulheres transexuais ou travestis em penitenciárias masculinas nos Estados Unidos, abarcando depoimentos da opinião médica e policial a respeito do assunto, que demonstra, claramente, os abusos psicológicos e sexuais sofridos por elas ao se misturarem com homens cisgêneros em situação de privação de liberdade. “*Você é só um pedaço de carne, um corpo, um número*”, frase mencionada por uma das detentas, revela o lugar relegado a transexuais e travestis nesta situação abjeta.

3.3. A família

Com o gatilho do sistema penitenciário, o longa-metragem *Gun Hill Road (2011)* fala de um ex-detento morador da rua que leva o nome do filme, localizada no Bronx, periferia de Nova Iorque. O conflito em torno do protagonista está nas mudanças que ele precisa apreender para conviver com a família que deixou antes de ser preso: sua mulher está com outro homem e o filho,

assignado homem ao nascer, está transicionando seu corpo na adolescência para se adequar à sua identidade como mulher. A atriz transexual Harmony Santana interpreta o papel com muita fidelidade, apontando para a importância da auto-representação de pessoas *trans* em papéis que podem contribuir para sua visibilidade, principalmente em uma obra repleta da cultura latina que envolve a família, que, como afirma Gustavo Subero (2008, p. 160, tradução nossa), possui um machismo muito forte em suas representações sociais, sempre influenciadas pelo catolicismo.

Relações familiares, aliás, são bastante retratadas em filmes de diferentes formatos e gêneros cinematográficos, mesmo em países com pouco reconhecimento internacional no âmbito audiovisual. Obras como o famoso *Transamerica* (2005), *road movie* independente norte-americano em que uma mulher assignada como homem ao nascer, interpretada pela atriz Felicity Huffman, está prestes a fazer uma cirurgia de readequação sexual quando descobre que tem um filho e precisa lidar com isso, ou o filme israelense *Melting Away (Nameess Ba'Geshem, 2012)*, primeiro do país a representar o enfrentamento de pais em relação à transexualidade de sua filha, identificada como homem ao nascer, nos fazem um recorte da importância da família em diferentes culturas para dar suporte a pessoas não-cisgêneras. *Minha Vida em Cor de Rosa (Ma Vie en Rose, 1997)* e *Tomboy* (2011) mostram o apoio familiar, mesmo que cheio de conflitos, para lidar com questões relacionadas à transexualidade infantil. Em contraponto, o grego *True Blue (Galazio Forema, 2005)*, que se passa na década de 50, ou *A Girl Like me: the Gwen Araujo Story* (2006), com a narrativa baseada em fatos reais nos Estados Unidos, abordam a rejeição familiar que pode causar sérios problemas a filhos e filhas de identidade transgênera.

3.4. Homens transexuais

Em menor número, mas também relevante, diversas representações de homens transexuais são realizadas, como no filme australiano *Toda Terça-feira (52 Tuesdays, 2014)*, que, ainda no campo das relações familiares, expõe a relação de uma garota de 16 anos com a pessoa que ela costumava chamar de mãe, mas que está em transição para se identificar como homem, ou no drama *Meninos não Choram (Boys don't Cry, 1999)*, importante por abordar a cruel história de vida de Brandon Teena, homem transexual assassinado por ódio em Nebraska (interpretado por Hilary Swank), que originou também um documentário chamado *The Brandon Teena Story* (1998).

Outros títulos, de diferentes países, a exemplo do paquistanês *Noor* (2012) e sua comunidade/etnia Khusra, na qual ser transgênero é a norma, e o documentário *Venus Boyz* (2002), feito em parceria dos Estados Unidos com a Alemanha e a Suíça, que entra no mundo dos *drag kings* (mulheres que se vestem de homens para se apresentar, similares a *drag queens*) e a vontade de transicionar de gênero de algumas pessoas, são exemplo da abordagem de homens transexuais.

Há muitas obras que abordam a vida do transativista Buck Angel e de seu grupo de amigos que abarca outros homens transexuais, como *Sexing the Transman* (2011) e *Mr Angel* (2013), propondo um ponto de vista erótico interessante no que tange ao olhar para o homem transgênero sem o discurso heteronormativo, colocando seus personagens em lugar de destaque e desejo. Outro longa-metragem que convida a um olhar mais sensual para a transgenereidade é o filme *Orlando, a Mulher Imortal* (1992), baseado em um conto de Virginia Woolf no qual o protagonista, interpretado por Tilda Swinton, é uma pessoa abençoada com a vida eterna e paira por vários lugares e tempos, trocando de gênero quando o convém.

3.5. Travestis e mulheres transexuais assignadas com essa identidade

O diretor Rainer Weiner Fassbinder, um dos maiores expoentes do cinema alemão, assumidamente bissexual e que despontou exibindo seus filmes dentro do circuito LGBT, também retratou a transexualidade em uma de suas obras, sempre preocupado em desconstruir dramas humanos e as sexualidades de sua época. No longa-metragem *Num Ano de 13 Luas (In Einem Jahr Mit 13 Monden, 1978)*, Fassbinder expõe a infelicidade de Elvira, uma transexual, lida como travesti na obra, que se tornou infeliz e sozinha em seu relacionamento com Christopher, após a independência financeira adquirida por ele, motivo para a humilhar diariamente. Este é um bom filme para discutir a prostituição como rota de fuga e trabalho possível para pessoas que decidem redesignar e adequar sua identidade de gênero, sempre marginalizadas em outras áreas profissionais. Elvira, prostituta, retrata em seu corpo a degradação que tanto discute Fassbinder, e, em um ano com 13 luas, lenda alemã que indica anos nos quais a depressão é maior entre os indivíduos, conta sua própria dor ao longo da história. “*O que mais temo é um dia encontrar as palavras para expressar o que sinto. E quando o fizer...*” é a frase que define o sofrimento de Elvira, pronunciada diegeticamente.

Dentro da temática do convívio em meio à prostituição, muitas transexuais são lidas, também, como travestis na maior parte das obras contemporâneas, não só em Fassbinder e o contexto da década de 70, refletindo a problemática de identidade já mencionada neste trabalho e o uso desse termo em tom pejorativo, para desqualificar as mulheres transexuais que precisam trabalhar como garotas de programa. A partir de dados do Programa das Nações Unidas em resposta à AIDS (UNAIDS, 2012, p. 76), constatou-se que 44% de pessoas transgêneras trabalham no mercado do sexo no mundo, e o que a maior parte dos filmes com este tema mostra são os riscos e abusos às quais elas estão submetidas nesta profissão.

Strella (2009) é um filme grego, que, interseccionando com a matriz de dominação do sistema penitenciário e também com relações familiares, procura contar a relação amorosa de um ex-presidiário e uma transexual prostituta, construída depois de uma noite juntos em um hotel. Já o americano *Clube de Compras Dallas* (*Dallas Buyers Club*, 2013) garantiu o Oscar de melhor ator coadjuvante a Jared Leto, que interpretou Rayon, uma transexual também inserida no mercado do sexo que faz tratamentos experimentais para amenizar os sintomas da AIDS, em um contexto de grande preconceito em torno da doença, pois a narrativa se passa na década de 80.

O longa-metragem do cineasta brasileiro radicado em Londres Henrique Goldman, *Princesa* (2001), realizado com o apoio da Itália, do Reino Unido e da Espanha, fala da vida de Fernanda, transexual que viveu em Milão se prostituindo para conseguir dinheiro e realizar uma cirurgia de redesignação sexual, inspirado no livro que ela própria escrevera. Assim como Fernanda, o filme francês *Tiresia* (2003), de Bertrand Bonello, também retrata a prostituição de uma brasileira, que é trancafiada por meses em uma casa por um padre com a perversão sexual de a observar, simplesmente, até que este fura os olhos dela e a abandona na rua, momento em que ela começa a desenvolver clarividência, mesmo cega. O título vem do mito grego de Tiresia, um profeta cego que passou anos de sua vida transformado em mulher, além de fazer um jogo com o nome Terèse, o equivalente francês a Tereza, pois a protagonista canta Terezinha de Jesus no momento em que se conhecem e algumas outras vezes na narrativa. Este produto é muito interessante, pois mostra a dependência de algumas mulheres transexuais a processos de hormonização com a finalidade de adquirir características fenotípicas mais femininas: a protagonista vai, aos poucos, se masculinizando, até que apenas seus seios denotam a identidade de gênero feminina, se considerarmos o binarismo homem/mulher dominante.

3.6. O cinema de Almodóvar

Ao falarmos de transgêneros presentes no cinema comercial dos últimos anos, o primeiro filme que, talvez, pode vir em mente é *A Pele que Habito* (*La Piel que Habito*, 2011), de Pedro Almodóvar: um suspense muito bem delineado, envolvendo vingança e a temática *trans*. Almodóvar, aliás, precisaria de um trabalho inteiro, para retratar de forma fidedigna um panorama do cinema *queer* contemporâneo a partir de seu próprio ponto de vista, graças à extensa dedicação na problematização da sexualidade em sua filmografia. O diretor espanhol que produziu esse sofisticado longa-metragem, sobre um cirurgião plástico que decide se vingar do suposto estuprador de sua filha transformando-o cirurgicamente em uma mulher e a mantendo trancada, já esmiuçava a temática *trans* desde seus primeiros trabalhos.

A Lei do Desejo (*La Lei del Deseo*, 1987) é o primeiro longa-metragem no qual Almodóvar se envolve de forma explícita com a transexualidade, por exemplo. Nele, Carmen Maura, uma das musas do cineasta, interpreta Tina, uma atriz transexual, irmã do protagonista da narrativa, Pablo. Tina tem uma filha com uma mulher no filme, que é bastante negligente nos cuidados da criança, por estar sempre se dedicando demais a relacionamentos amorosos, e faz com que esta prefira ficar com sua mãe, antes assignada como pai. A grande sacada do cineasta foi colocar a atriz e cantora transexual Bibí Andersen para interpretar a ex-mulher de Tina, apresentando-a como uma mulher cisgênera durante toda a obra e expondo a vivência de uma transexual na Espanha na pele de Maura, com uma personagem que sempre tem de lutar na afirmação de sua identidade de gênero, seja para um padre que supostamente a inspirou na infância (deixando implícita uma sutil relação homoafetiva entre eles), para a imprensa ou até, em um momento na narrativa, para policiais, representados por Almodóvar como pessoas corruptas e agressivas.

Após abordar a atividade de *drag queens*, com um personagem interpretado pelo ator Miguel Bosé em *De Salto Alto* (*Tacones Lejanos*, 1991) que disputava o amor de uma mãe e uma filha, além de sempre ter um papel secundário para Bibi Andersen, Almodóvar volta mais forte com a temática *trans* em *Tudo sobre Minha Mãe* (*Todo sobre mi Madre*, 1999). O filme aborda uma enfermeira, Manuela, interpretada pela atriz Cecilia Roth, que perdeu o filho, Esteban, em um acidente de carro, sem que ele nunca tivesse conhecido o pai ou tido esclarecimentos sobre sua ausência. A partir daí, a protagonista decide ir atrás de Lola (Toni Cantó), seu antigo amor, que teve sua decisão e o processo de transição de gênero acompanhado de perto por Manuela, mas que,

por apresentar um comportamento abusivo, a fez fugir grávida de Esteban. Nessa busca por Lola, Manuela conhece Rosa (Penélope Cruz), uma freira que também está grávida da travesti. Ela explica para Rosa brevemente a personalidade de Lola que, para ela, era incompreensível, incompatível com seu novo corpo e postura: “*como poderia ser machista com aqueles peitos?*”, ela se questiona. No fim, Rosa acaba morrendo, delegando a Manuela o cuidado de seu bebê, enquanto Lola, que está muito doente, continua dependente de drogas e não pode executar o papel de mãe, pela segunda vez.

Em 2004, Pedro Almodóvar, depois de ter sido consagrado por *Fale com Ela (Habla con ella, 2002)*, volta com *Má Educação (La Mala Educación)* e o tema da relação entre alunos de escolas católicas e professores padres, mas de forma mais central, explícita e abusiva do que em *A Lei do Desejo*. Neste filme, os garotos Ignácio (Gael García Bernal) e Enrique (Fele Martínez) são amigos muito próximos que vivenciaram um com o outro o primeiro amor de suas vidas, atraindo ciúmes do padre Manolo, professor de ambos, que molesta Ignacio e expulsa Enrique, apaixonado pelo outro menino. Tempos depois, percebemos que Ignácio, agora ator, e Enrique, diretor de cinema, se reencontram, e Ignácio passa um relato baseado na vida dos dois para que Enrique use como base de um filme. Neste “filme dentro de outro filme”, chamado *A Visita*, com uma metalinguagem discreta que é desvelada aos poucos, Ignácio é uma travesti chamada Zahara, que finge ser irmã do próprio Ignácio e tenta chantagear o padre Manolo com cartas nos quais ele se declarava para o menino de então 10 anos. Pouco tempo depois descobre-se que a pessoa que se apresentou como Ignácio era, na verdade, seu irmão Juan, que queria interpretar Zahara nos cinemas, e que a Zahara sempre existiu fora das telas, pois era, de fato, a identidade de gênero pertencente ao verdadeiro Ignácio, morto por Juan e o padre Manolo depois de ter tentando chantageá-lo como no roteiro entregue a Enrique. Neste filme, o diretor explora, de forma íntima, muitos aspectos de transgenereidades, como as colegas de Zahara no bar em que ela se apresentava, além de desenvolver a personagem como a clássica *femme fatale* de filmes policiais antigos.

Discute-se muito se a sensibilidade de Almodóvar ou a de Fassbinder, como já mencionado por *Num Ano de 13 Luas*, na representação de sexualidades fora da normatividade patriarcal, é uma das consequências da homossexualidade de ambos. Sendo verdade, ou não, é inegável que muitos cineastas *queers* realizaram filmes que conseguiram exprimir um pouco de suas vivências, nutridos pela realidade que os cerca, já que, como nos lembra Montoro (2009, p. 8), o cinema é “uma técnica que depende do real como matéria-prima e nasce ancorando-se na necessidade do homem em

renovar a realidade, requalificando seu cotidiano e, com isso, construindo novos mundos simbólicos”.

3.7. Musicais: onde o tema se torna mais comercial

Similar à representação social de travesti, mesmo sendo transexual, como os filmes anteriores denotaram, o musical *20 Centímetros* (Espanha, 2005), de Ramón Salazar, tem uma grande referência estética na filmografia do conterrâneo Almodóvar. Ele retrata, de forma bem-humorada, o processo de transição de Marieta, uma transexual narcoléptica que trabalha nas ruas de Madrid para pagar a cirurgia que vai deixá-la livre do pênis de 20 centímetros que obstaculiza seu sentimento de pertencimento a uma identidade feminina normatizada, mas ainda é sua única fonte de sustento. Este processo é tratado de forma leve, mas não descompromissada com o tema, e passa a compor o grupo de filmes que anunciam possibilidades mais suaves e, talvez por isso, acessíveis para um público maior, na representação de sexualidades transgêneras, como os *road movies* musicais *Priscilla, a Rainha do Deserto* (*The Adventures of Priscilla, the Queen of the Desert*, Austrália, 1994), que conta com a transexual Bernadette viajando junto às *drag queens* Anthony e Adam no ônibus que dá nome ao filme, e *Hedwig - Rock, Amor e Traição* (*Hedwig and the Angry Inch*, Estados Unidos, 2001), que aborda os altos e baixos de uma mulher transexual, vocalista de uma banda de punk rock.

Como observado, são muitas as representações de transexuais em diversos países do mundo e, também, infundáveis as confusões em torno da identidade de travestis, comum não apenas no Brasil. Ainda que o cinema, por seu caráter artístico, não tenha a responsabilidade obrigatória de oferecer retratos apurados e alinhados com as demandas dos movimentos sociais, como nos lembra Gustavo Subero (2008, p. 160, tradução nossa), o movimento transfeminista mostra ter, no audiovisual internacional, um grande aliado na visibilidade de sua causa e nas intersecções transpassadas por ela, aproximando essas identidades transgêneras de um público cada vez maior, fato que pode ser refletido ao analisarmos as representações brasileiras a respeito do objeto de estudo.

4. NOSSO TERRITÓRIO, NOSSO CINEMA: REPRESENTAÇÃO DE TRANSEXUAIS E TRAVESTIS NO CINEMA BRASILEIRO

Ainda que em volume muito menor se comparado ao modelo de produção cinematográfica industrial hollywoodiano, o audiovisual brasileiro tem, desde o início da estruturação de seu mercado, diversas representações de transgenereidades. Antonio Moreno, autor que, em 1995, realizou uma catalogação da presença do que ele próprio chamou de personagens homossexuais na história do cinema nacional, nos presenteou com dados inestimáveis sobre as possíveis origens da abordagem deste tema no país, que contavam, também, com algumas representações de identidades *trans*. Observamos que essas representações levantadas por Moreno talvez não foram consideradas como uma forma identitária, nem à época de sua produção, nem em relação ao tratamento recebido por elas na catalogação do autor da pesquisa, mais empático a relacionar as obras com transgêneros à orientação sexual que intitula o trabalho, provavelmente por causa do contexto de pesquisa na década de 90 ao qual o autor está inserido, pouco familiarizado com essa diferenciação de orientação e identidade.

Como destacado pelas obras mencionadas por Moreno e por outros filmes que compõem este capítulo, o cinema brasileiro, em diferentes períodos históricos e correntes culturais, contribuiu à sua maneira para o imaginário construído acerca de transexuais e travestis e seu espaço no mundo, adaptando essas vivências ao contexto inserido no nosso território. Temos, em relação à representação difundida em outros países, algumas particularidades, como será observado, por exemplo, em um destaque muito maior a travestis, já inseridas há anos no mercado do sexo nacional que é reconhecido mundialmente, diferente da forma com que alguns filmes estrangeiros lidam com essa temática, ao se referirem erroneamente a alguns grupos de mulheres transexuais chamando-as de travestis, talvez por não terem em seu arcabouço simbólico a mesma representação de travestis que pessoas brasileiras, ainda que tenhamos filmes que seguem o raciocínio do “senso comum” mundial. Mas há também ressonâncias, como a menor visibilidade de representações de homens transexuais e a constante representação de pessoas transgêneras ocupando as bordas do regime de poder instaurado na pós-modernidade, como veremos a seguir.

4.1. A travesti brasileira

Há uma vasta produção envolvendo personagens travestis no cinema nacional. O primeiro filme encontrado por Moreno (1995, p. 10) e que, por coincidência, está inserido no tema desta pesquisa, *Augusto Aníbal Quer Casar*, dirigido por Luiz Barros em 1923, é uma comédia sobre um homem que passa o tempo todo procurando uma noiva, até que se casa, por engano, com uma travesti, interpretada por um ator francês que se apresentava como *drag queen* em uma companhia de espetáculos que estava em turnê no Rio de Janeiro. Como levantou Moreno, o tom jocoso atribuído ao filme se dá porque a travesti, depois do casamento, passa a se vestir e se comportar como um homem - o que podemos compreender, a partir dos olhos contemporâneos, como uma atitude mais relacionada ao *crossdressing* do que à identidade de gênero defendida pelas travestis.

4.1.1. Chanchadas e pornochanchadas: entre o riso e o sexo

Tempos depois, a ridicularização de personagens travestis (anteriores a uma problematização da transexualidade) continua através das chanchadas da Atlântida. Antônio Moreno (1995, p. 18) recorda a presença do ator Grande Otelo em *Carnaval no Fogo* (1949), interpretando, de forma cômica, Julieta, em uma cena baseada no romance de Shakespeare, contracenando com Oscarito (Romeu). Em 1952, a mesma Atlântida produz *Carnaval Atlântida*, dirigido por José Carlos Burle, que conta com Oscarito no papel de Helena de Troia, organizadora de um grande carnaval, sempre utilizando do travestismo para a finalidade de gerar risadas. Gustavo Subero, ao analisar algumas representações acerca de travestis no cinema latino-americano, resalta que este tipo de obra, ao invés de propor a presença de travestis como uma situação de fissura no que ele chama de heteropatriarcado (2008, 161), são utilizadas com a finalidade implícita de provocar um ataque à feminilidade, ao conceito de mulher, como muitos homens fazem hoje no carnaval com a finalidade de se expor ao ridículo, ao invés de as homenagear como fazem *drag queens*.

O cinema brasileiro veio abordar o cotidiano de pessoas transexuais e de travestis com maior frequência na medida em que a abertura política foi se mostrando mais viável. Estávamos submetidos a uma censura moderada, fortemente influenciada pela Igreja Católica desde a década de 50, que foi se intensificando até a concretização do Ato Institucional nº 5 e suas restrições, como nos lembra Leonor Souza Pinto (2006, p. 3) ao afirmar que esta atitude “não foi apenas repressão

localizada, mas mecanismo essencial para a estruturação e a sustentação do regime militar”. Entre outras coisas, o ato proibia representações audiovisuais que a ditadura militar considerasse “subversiva”, minando a chance de concretização de muitas obras.

Ainda que o regime militar só tenha se instalado, de fato, em 1964, o Serviço de Informação Cinematográfica emitia pareceres morais sobre os filmes produzidos que constavam em seu catálogo, como constatado por Moreno (1995, p. 20). A respeito do filme *Mulheres, Cheguei!* (1961), de Victor Lima, foi emitida uma nota de repúdio moral, anexada à catalogação do filme, questionando a “falha das instituições familiares” do mesmo e a naturalização de “um travesti como algo normal” (MORENO, 1995, p. 20 - 21), pois a narrativa retratava, de forma secundária, a vida da boemia artística carioca, com a presença de uma travesti sem nenhum conflito ou embaraço.

As chanchadas e pornochanchadas continuam até meados da década de 70 e, com elas, a ridicularização de travestis. São produzidos filmes como *Os Machões* (1972), de Reginaldo Faria, sobre três amigos que, sem dinheiro na noite carioca, acabam conhecendo Denise, e, em seu apartamento, descobrem que ela é uma travesti; os quatro se tornam amigos, e ela ensina a eles que, para conquistar mulheres, eles devem trabalhar fingindo ser gays no salão de beleza que ela trabalha, reforçando o estereótipo de trejeitos efeminados que caracteriza, segundo a norma heteronormativa, homens gays (MORENO, 1995, p. 23).

A pornochanchada *Ainda Agarro esta Vizinha* (1974), de Pedro Carlos Rovai, além de mostrar a cena LGBT noturna do Rio de Janeiro, representa uma travesti com mais destaque na figura de Gilda, a porteira do prédio, que, segundo Moreno (1995, p. 24), tem trejeitos escrachados e estereotipados, e serve de elo entre o protagonista e sua vizinha, objeto de desejo. A primeira presença de verdadeiro destaque no cinema da aclamada Rogéria, talvez hoje a maior celebridade transgênera do Brasil, se deu no filme de Egydio Eccio *O Sexualista* (1975), no qual ela faz o papel de uma noiva que disputa a herança do noivo milionário, à beira da morte, com um sobrinho.

Dentro da pornochanchada, a exemplo dos filmes já citados, há inúmeros longas-metragens envolvendo transgêneros, mas a grande maioria gira em torno do fetiche por travestis. Esmiuçar os títulos deste mercado não contribui, muito além do já mencionado, para a superação desse aspecto de exotização sexual, nem mesmo procura ouvir parte da vivência das travestis envolvidas com a prostituição, tratando-as de forma pouco humanizada, como se fossem apenas coisas, aberrações. Segundo Viviane V., que associa a teoria de hierarquização dos corpos de Butler com sua própria vivência:

A manutenção da posição dominante de normatividades cisgêneras constitui (e é também por ela constituída) uma hierarquia de pessoas humanas conjuntamente a outras normatividades [...]. Assim, o corpo transgênero que se modifica, associado com frequência ao bizarro e ao desumano, vai se ressignificando dentro de um contexto inferiorizante. Em minha experiência, a transição tem sido um processo em que alegrias e desafios interessantes [...] interagem com fortes discursos que a deslegitimam, como por exemplo a ideia [...] de que um corpo onde convivam seios e pênis, por exemplo, é indesejável e/ou exótico (V., 2014, p. 6).

4.1.2. Velhos (não) espaços de vivência, novas abordagens

Em uma procura por mais atenção à visão de travestis com vidas melhor delineadas na narrativa cinematográfica, sem colocar essas pessoas como simples objeto sexual exotizado, foram realizados longas-metragens bastante significativos na década de 80, depois da queda do AI 5 e do iminente fracasso da ditadura militar em comandar o Brasil. Ainda utilizando os dados da catalogação feita por Antônio Moreno, juntamente de obras mencionadas em fóruns de cinema *online*, conseguimos encontrar exemplos de obras que representam um enorme avanço em relação ao conteúdo desenvolvido, cada vez mais diversificado e interseccionando com outros temas. Apesar de pouca representatividade em números, o conteúdo de muitas obras se tornou imprescindível para inserir outros vetores importantes na discussão de vidas humanas *trans*, como a criminalização de seus trabalhos que se torna consequência de sua abjeção e de sua inexistência para o pensamento dominante, levadas sob um ponto de vista mais sério e engajado em sua problematização.

Héctor Babenco, diretor argentino radicado no Brasil, possui em sua filmografia uma certa tendência a abordar temas relacionados ao sistema carcerário brasileiro. No filme *Pixote, a Lei do mais Fraco* (1981), o conflito central gira em torno do menino Pixote e de seus amigos Dito e Lilica, que fogem da extinta FEBEM e passam os dias a cometer pequenos delitos para sobreviver. A presença de Lilica, travesti, em um reformatório masculino, é mais um problema encarado por pessoas transgêneras no país, como já constatado anteriormente, a exemplo do sistema penitenciário internacional exposto em alguns filmes, e mostra a importância do reconhecimento da identidade social desses indivíduos para poder ter acesso aos direitos e deveres referentes ao gênero que sentem pertencer de verdade.

No mesmo ano, 1981, podemos observar a presença discreta de travestis, relacionadas à prostituição, no filme *Eu te Amo*, de Arnaldo Jabor, inspirado na música de mesmo nome de Chico

Buarque e Tom Jobim. O protagonista, Paulo, interpretado por Paulo César Pereio, está divorciado de Bárbara (Vera Fischer) e tenta recomeçar sua vida com Maria (Sônia Braga), que ele acredita ser uma prostituta. Enquanto estava casado com Bárbara, Paulo se envolveu com uma travesti interpretada por Regina Casé, vendedora de xampus naturais que precisa fazer programas sexuais por não conseguir se manter financeiramente. Em outro momento, quando Maria e Paulo já estão juntos e discutem, ele sai vagando pelas ruas e encontra outra prostituta, dessa vez Vera Abelha, travesti também fora das telas, ponto importante na auto-representação de uma personagem por alguém que vive o conflito na pele, além da possibilidade de empregar travestis no mercado cinematográfico. “*Eu sou duas pessoas, mas eu não sou ninguém. Eu sou uma loucura andando pelas ruas. [...] O que são essas luzes, essas pessoas? Eu não quero ser homem, não quero ser mulher*”, são partes do monólogo proferido pela personagem de Vera, em uma cena bastante sensível, que revela seu sentimento ao pertencer a esta identidade.

Jabor, poucos anos depois, menciona o envolvimento de um homem casado com uma travesti no filme *Eu Sei que Vou te Amar* (1986). Em um longa-metragem com proposta psicanalítica, segundo Moreno (1995, p. 58), Fernanda Torres e Thales Pan Chacon fazem o papel de um casal recém-separado que conversa entre si sobre seu relacionamento enquanto caminham pela casa. Em um desses desabafos, o marido aparece andando no escuro, enquanto sua voz conta para a esposa sobre o momento em que ele achou uma travesti muito semelhante à Marilyn Monroe na rua, e foi comido por ela.

Após os cortes na cultura feitos pelo presidente Fernando Collor de Mello, que incluíam, segundo Marcelo Ikeda (2011, p. 15), o rebaixamento do Ministério da Cultura ao *status* de Secretaria, a liquidação total da Embrafilme, do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a política cinematográfica começou a se reerguer com a efetivação, no início mandato de Itamar Franco, da Lei Rouanet, pelo então Secretário de Cultura Sérgio Paulo Rouanet, que tem como foco fornecer incentivos fiscais a empresas que apoiem atividades culturais brasileiras, entre elas, o cinema. Isso fez com que o Brasil recuperasse, aos poucos, o percentual de produção nacional comercializada no circuito das salas de projeção.

Um dos poucos filmes relacionados a travestis produzidos na década de 90 é *A Maldição do Sanpaku* (1992), dirigido por José Joffily, que conta novamente com Rogéria, agora no papel de uma vilã assassina, responsável por cobrar as dívidas do chefe e procurar uma pedra desejada pela quadrilha da qual ela participa. A construção estética do filme procura alinhar Rogéria ao

estereótipo de *femme fatale*, com ângulos que a mostram de baixo para cima, de forma bastante imponente.

Os anos 2000 e a crescente produção nacional marcam a volta da abordagem da temática *queer* em muitas obras, com muitos aspectos que ressaltam o *cu* brasileiro, a partir do ponto de vista de Larissa Pelúcio e a nossa maneira própria de enxergar o *queer*. Entre elas está o premiado *Carandiru* (2003), outro filme de Héctor Babenco que enfoca o sistema penitenciário nacional, desta vez inspirado na história do Dr. Dráuzio Varella quando este tentava implementar um programa de prevenção à AIDS no presídio que leva o nome do filme. Rodrigo Santoro faz a travesti Lady Di, papel que era cotado para Thelma Lipp e foi repassado a ele, depois de laboratório e alguns ensaios feitos com Thelma, por questões de marketing. Lady Di, pobre, prostituta, diz a Dráuzio já ter transado com mais de 2 mil homens, e, vivendo um relacionamento amoroso com outro detento, recebe o resultado do exame de HIV que deu negativo.

Apesar de uma ótima quebra no estereótipo que liga a AIDS a travestis e mulheres transexuais no mercado do sexo, *Carandiru* falha, um pouco, ao abandonar a chance da auto-representação de uma travesti em um filme de porte tão grande quanto ele. Sobre isso, Cláudia Wonder, depois de fazer uma ponta no filme, escreveu que, apesar da ótima atuação de Santoro, ele não tinha o corpo comum a travestis prostitutas brasileiras, o que causa uma dissonância utilizada com uma pitada de humor no filme, e assinalou a discrepância entre o ator e seu par romântico, muito menor do que ele, também provocando riso em espectadores. “Babenco ‘humanizou’ ladrões e assassinos, mas não redimiu os transgêneros do estigma da ‘chacota’” (WONDER, 2008, p. 150).

Cláudia, aliás, ganhou um documentário sobre sua vida. *Meu Amigo Cláudia*, do amigo Dácio Pinheiro, é um filme de 2009 que recupera a biografia da atriz, cantora e ativista travesti, explorando seu destaque na cena alternativa de São Paulo e no seu papel crucial para os direitos de transgêneros no país. O título, retirado de uma crônica de Caio Fernando Abreu sobre ela, revela o passeio sobre o olhar de Dácio, que acompanha seu trabalho como *showgirl* em meados dos anos 2000 e resgata memórias de seu grupo *O vômito do mito*, intercalados com depoimentos sobre a infância e a vivência violenta de Cláudia, que a levaram até onde estava, pouco antes de sua morte em 2010.

Elvis e Madona, de Marcelo Laffitte, lançado em 2011, é um longa-metragem que procura expor aspectos diferentes sobre o comportamento de travestis, e foi elencado para ser analisado

com mais atenção nesta pesquisa. O filme procura mostrar, de forma um pouco *kitsch*, despreziosa e bem-humorada, os conflitos em torno da relação amorosa de Elvis, uma mulher lésbica e cisgênera, e Madona, uma travesti, cabeleireira, que às vezes, por muita necessidade, atua em filmes pornô. Com aspectos muito característicos do cotidiano de travestis pobres que decidem não se prostituir, mas fora do foco na região Sudeste, o filme pernambucano *A Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis, retrata, em paralelo com o conflito principal do protagonista, a vida de Vanessa, também cabeleireira, interpretada pela atriz Tânia Granussi, que tem um relacionamento amoroso com Pazinho (Matheus Nachtergaele), visto por todos como o modelo de relação ideal da comunidade na periferia, apesar de seus problemas privados. O diretor, que optou por selecionar uma atriz também transexual, a insere de forma bastante natural dentro do contexto de uma comunidade de periferia, como mais uma personagem presente na vizinhança, que parece uma grande família.

4.1.3. Exemplo sertanejo de conduta e respeito

De tema central bastante original, o documentário *Kátia* (2012), de Karla Holanda, também está inserido em um contexto nordestino e retrata a vida da primeira travesti a ocupar um cargo público no Brasil, eleita como a vereadora mais votada por 3 vezes seguidas em uma cidade no sertão do Piauí de 8 mil habitantes. Kátia, mãe de 3 filhos, assignada como José ao nascer, conta como sofreu preconceito na infância e o que ela tirou desses momentos, para viver de forma digna e conseguir o reconhecimento de sua comunidade.

4.2. Transexuais: um tabu ainda pouco discutido no país

A primeira presença registrada de uma mulher transexual no cinema brasileiro se dá em uma pequena participação no filme *Mulher de Verdade* (1954), de Alberto Cavalcanti (MORENO, 1995, p. 18-19). O tema central da narrativa girava em torno de uma enfermeira chamada Amélia (provavelmente, em uma brincadeira com o nome do filme e a Amélia da música de Ataulfo Alves, eternizada pelos Demônios da Garoa, bastante submissa ao marido), que possuía uma vida dupla, casada com dois homens completamente diferentes - um no subúrbio, e outro em um bairro nobre

de São Paulo. A transexual Ivaná, conhecida da boemia paulistana da década de 50, aparece em uma festa interpretando uma mulher “grãfina”, segundo Moreno (*ibid.*), mostrando que o longa-metragem, ainda que inserido na comédia pastelão das chanchadas, quebrou ao mesmo tempo padrões em relação à subalternidade das mulheres cisgêneras, posto que Amélia não era a típica dona de casa louvada na época, e, também, das mulheres *trans*, que começaram a aparecer nas telas, a ter sua existência representada e legitimada no cinema, a partir daí.

Tempos depois, filmes como a chanchada *O Donzelo* (1970), de Stefan Wohl, inserem um contexto cômico na abordagem de transexuais, ao retratar o protagonista sendo forçado a se relacionar com mulheres pelo pai, fato corriqueiro na adolescência de garotos gays inseridos em uma família tradicional heteronormativa, até que ele vai a uma festa disfarçado de mulher e acaba transando com uma mulher lésbica, no qual o filme sugere insinuações de que ele é quem foi penetrado por ela, o que abre para sutis interpretações sobre sua realização no papel feminino.

Pouco tempo depois, é produzido, em 1973, o filme *Macho e Fêmea*, de Ody Fraga, uma espécie de comédia de erros com ficção científica, na qual um milionário, Juliano, financia experimentos de uma droga que promete liberar o desejo oculto das pessoas. Servindo também de cobaia, por estar sempre em busca de movimentar sua vida que, de tão confortável, parece entediante, Juliano tem como resultado deste experimento sua mágica transformação em Juliana (interpretada pela atriz Vera Fischer), apontando, então, sua vontade de pertencer ao simbólico que caracteriza o outro gênero.

Em meio a filmes sobre a marginalização de corpos transgêneros, surge o filme *Vera* (1986), que terá seu conteúdo analisado neste trabalho. Com direção de Sérgio Toledo, *Vera* parece ser o único longa-metragem, até então, a abordar no Brasil a identidade de gênero e o processo de transição de homens assignados como mulheres ao nascer, contando a trajetória de Bauer e suas descobertas na juventude. Antonio Moreno (1995, p. 60) ressalta a solidão personificada no protagonista, vivido pela atriz Ana Beatriz Nogueira, que expõe um indivíduo em profunda crise existencial, sofrimento inserido em muitas das representações cinematográficas de transgêneros.

Com uma localização geográfica pouco retratada no cinema hegemônico, vale a pena citar que, em 2006, um documentário é produzido para mostrar uma festa que faz parte da celebração do círio de Nazaré, em Belém do Pará, e possui reconhecimento em toda a comunidade gay da Amazônia. *As Filhas da Chiquita*, dirigido por Priscilla Brasil, é um filme que, através da cobertura do evento e de depoimentos de pessoas nele envolvidas, procura contar a história de uma celebração

que acontece no Bar do Parque, centro de Belém, exatamente no dia em que a maior passeata católica do país leva milhões de pessoas às ruas centrais da cidade. Essa festa, que convive, de forma sólida, com os olhares feios e, inclusive, atos físicos violentos de alguns grupos religiosos, possui forte presença de transexuais. Sua maior conquista foi ser tombada pelo IPHAN como parte do círio, patrimônio imaterial da humanidade, pois se tornou intrínseca à tradição católica de festividades locais, com apoio até mesmo de alguns padres, que não enxergam mal algum na comunidade LGBT também celebrar em nome de Deus.

Ainda na linha documental, o filme *Questão de Gênero*, de 2007, de Rodrigo Najar, procura seguir a vida de um grupo de homens e mulheres transexuais durante 1 ano. Feita de forma independente, esta obra aponta para uma possível produção cada vez mais acessível a grupos marginalizados, que tomam o protagonismo dos meios de produção para poder contar sua própria história como preferirem, sem intermediários fora de seu movimento. Nele são discutidos pontos importantes, como a família, o trabalho, a orientação sexual e a importância de se sentir parte de um grupo, de uma identidade cultural aos moldes de Hall, para se fortalecer e encontrar um lugar que os represente, de fato, em meio à pós-modernidade e suas identidades flutuantes.

Do diretor brasileiro José Eduardo Belmonte, a ficção *Se Nada mais Der Certo* (2008), além de mostrar as travestis da noite em São Paulo, na rua Augusta, é uma das poucas a se debruçar sobre aspectos de transexualidade masculina em Marcim, interpretado pela atriz Carol Abras. O traficante, assignado como mulher ao nascer, confuso sobre seus sentimentos em relação à namorada e ao melhor amigo, é uma explosão de atuação de Abras. Ele é um indivíduo perdido, em uma crise existencial que se relaciona com sua identidade de gênero, também, mas envolve uma condição mais ampla, não apenas fechado em si mesmo, pois sua existência e comportamento questionam os limites da vida e dos regimes de poder em cima dos oprimidos, em uma obra que critica, a todo instante, as relações de classe e o mundo do crime.

Inserido em um contexto de classe totalmente diferente, o longa-metragem *Quanto Dura o Amor?* (2009), dirigido por Roberto Moreira, se destaca, aqui, a partir do ponto de vista da auto-representação de uma mulher transexual em posição de grande destaque, interpretada pela atriz, também transexual, Maria Clara Spinelli, no papel de Suzana, uma advogada economicamente estável e bem-sucedida, que não consegue contar sua condição identitária para o homem que ama. Com um olhar ficcional que acompanha de forma próxima transgêneros ocupando lugares de fala menos tradicionais e subalternizados, *O Céu sobre Os Ombros* (2011), de Sérgio Borges, é

construído com estética documental, e acompanha alguns dias na vida de 3 pessoas, entre elas Everlyn, uma mulher transexual que trabalha como professora de educação sexual para jovens e adultos, mas ainda precisa se prostituir para complementar sua renda.

O documentário *Olhe para mim de Novo* (2011), de Kiko Goiffman e Cláudia Priscilla, está inserido em uma situação bastante singular em relação às representações cinematográficas habituais. Os diretores acompanharam o cotidiano de um homem transexual chamado Silvio, que procura seguir seu comportamento de acordo com o estereótipo do “cabra macho” nordestino, nos levando a questionamentos acerca da construção do machismo no imaginário tradicional brasileiro.

O filme mais recente mencionado neste capítulo é *Doce Amianto* (2013), que, além de abordar de forma surreal a história da transexual Amianto, mulher ingênua, imersa em fantasias para fugir da realidade opressora que a assombra e a joga para uma situação abjeta, é bastante relevante pelo caráter de sua produção, independente, do coletivo de cineastas cearense Alumbramento. A proposta desse coletivo anuncia a possibilidade de um cinema mais ousado, que assume riscos e tenta quebrar com a hegemonia cinematográfica clássica, padrão para a maior parte dos outros filmes aqui expostos, e sinaliza uma quebra com o contexto dominante que chega até a forma, não restrita ao conteúdo, interessante para se pensar os diferentes modos possíveis de fazer cinema no Brasil hoje em dia.

5. ANÁLISES FÍLMICAS

Através do espaço para expor o referencial teórico que acompanha o nosso olhar sobre os longas-metragens que serão aqui analisados, observamos que a indústria cinematográfica dispõe de diversos tipos de recursos e intersecções particulares para interpelar indivíduos dentro do assunto referente a abordagem de transexuais e de travestis em produções audiovisuais. As escolhas da estética e da narrativa dos filmes, por sua vez, podem ou não estar alinhadas às demandas dos movimentos sociais transgêneros, sejam elas relacionadas à visibilidade, marginalização no mercado do sexo, família, independência, conquistas políticas ou legitimação de sua autodeterminação como pessoa pertencente ao gênero diferente daquele atribuído ao nascer.

As análises fílmicas aqui realizadas extraíram três filmes brasileiros do escopo de obras encontradas em nossa breve pesquisa quantitativa, a fim de investigar melhor as sequências relevantes de algumas dessas obras para auxiliar na contribuição e defesa de vivências *trans* na contemporaneidade, em diálogo com a teorização *queer* e sua adaptação brasileira, *cu*, no que convier a respeito de como uma temática é desenvolvida no Brasil de forma particular, a exemplo da nossa grande quantidade de obras com travestis, talvez mais próximas da nossa identidade cultural do que em outros países.

Analisar um filme, segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002, p. 12), é “estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor”, a partir de deslocamentos ressignificadores de conteúdos que, antes de serem revistos, poderiam passar como despercebidos, e, sob a ótica analítica, ganham mais participação do espectador na compreensão de uma obra. A maior presença e envolvimento da recepção, que se põe no papel de analista do que vê, caminham para uma forma questionadora, em constante problematização do pensamento de seus realizadores, o que sinaliza para o postulado de que os significados atribuídos a um produto artístico, sejam quais forem, não se encerram enquanto não forem percebidos e ressignificados por outras pessoas, essenciais na cadeia de troca de objetos simbólicos entre as culturas.

Optamos por adotar um tipo de metodologia analítica explicitada por Vanoye e Goliot-Lété no livro *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (2002), que acreditam, também, nas distintas dificuldades de se criar modelos fechados, apostando em possibilidades de análises menos amarradas a estruturas, para que estas se tornem um pouco mais fluidas. O que faremos é um pequeno resumo

do filme, acompanhado de segmentações em parágrafos com o que forem considerados grandes atos aglutinados, de relevância para o eixo escolhido na pesquisa e os levantamentos que cada obra suscita, em seu contexto individual. O processo de análise, considerando Vanoye e Goliot-Lété (2002, p. 15), será realizado pelo diálogo entre a desconstrução de cenas, decorrente da descrição das mesmas, e pelo que os autores chamam de reconstrução dessas cenas, ocorrida no momento em que interpretamos o conteúdo e a forma dos filmes de maneira integrada ao conhecimento levantado a respeito do tema, que se manifesta, no caso, por meio da abordagem *queer* a respeito de transexuais e travestis.

Foram escolhidos os seguintes longas-metragens para serem analisados, motivados pelo seu tema central e os conflitos paralelos que atravessam o núcleo da narrativa:

- *Vera* (1986) - aborda a vida de um homem transexual, pobre e órfão, com a herança discursiva da década de 80, que marcou o início de um maior destaque para a teoria *queer* nas discussões sobre gênero;
- *Quanto dura o amor?* (2009) - entre os fatores que motivaram a escolha dessa obra, se destacam a forma como foi retratada a classe da personagem e sua profissão, alertando a respeito de como essas representações, raras no arcabouço imagético, podem refletir na percepção dos espectadores sobre transgêneros. Isso se faz importante, também, para discutir a auto-representação de atrizes e atores *trans* no cinema, relevante para continuar na quebra do estereótipo da profissão de transgêneros, geralmente pouco divulgados em posições de destaque e *status* social;
- *Elvis e Madonna* (2011) - a obra foi escolhida por abranger vários aspectos “estereotipados” da vida de uma travesti envolvida no mercado sexual por falta de escolha, mas de forma mais leve e humanizada, possibilitando uma entrada em várias situações comuns ao universo LGBT, além do conflito que envolve o relacionamento amoroso de Madona, a travesti, com Elvis, uma mulher lésbica, tratando da diferenciação entre identidade de gênero e orientação sexual.

5.1. Vera

"Sempre tive medo de olhar pra dentro de mim e ver só silêncio". É com uma angústia similar a da frase, dita pelo protagonista, que o filme *Vera*, dirigido por Sérgio Toledo (1986, 85'),

parece ser guiado. A narrativa trata sobre a vida de um homem transexual, interpretado pela atriz Ana Beatriz Nogueira, que luta pela afirmação de sua identidade de gênero, somado a um contexto de marginalização de sua existência por ser pobre, órfão e egresso de uma instituição aos moldes do que representava a FEBEM na década de 80 - uma fundação que tinha como objetivo principal o amparo e ressocialização de menores infratores, mas que, na prática, funcionava de maneira análoga a uma prisão comum, sem respeito a dignidade de seus internos ou programas que os tirassem do crime após completarem 18 anos de idade.

Preferindo se auto-denominar como Bauer após sair do internato, o protagonista, que também escreve poemas sobre sua vivência particular, recebe ajuda de um professor, interpretado por Raul Cortez, que vê nele um grande potencial para ser escritor. Bauer é, então, inserido no mercado de trabalho, e acaba por ocupar uma vaga no escritório do centro de pesquisa comandado pelo próprio professor, no qual se apaixona por uma colega e entra em uma crise para tentar compreender sua condição, de maneira solitária e introspectiva, pois não recebe o apoio necessário em seu espaço de trabalho e até mesmo na vida privada para deixar de ocupar este lugar de “abjeção”, no conceito defendido por Butler, e se tornar inteligível e legitimado como homem.

A estética do filme trabalha com *flashbacks* de cenas da adolescência de Bauer, intercaladas com o desenrolar de sua vida fora do reformatório (representando o presente diegético) para explicar o conflito central vivido por ele. O espectador é conduzido, inicialmente, a apenas encará-lo como uma mulher lésbica de comportamento masculinizado para se defender em um ambiente hostil e não, de fato, a partir do viés de uma pessoa prestes a assumir o estereótipo de homem que ela tanto enxerga, agressivo e dominante, partindo do contexto social ao qual está imerso. Isto é visível desde o título do longa-metragem, no qual o nome “Vera” foi escolhido ao invés de “Bauer”, reafirmando a condição feminina que o aprisiona e o faz sofrer.

O interesse sexual por mulheres se manifesta assim que Bauer chega na FEBEM e observa uma das internas sendo punida no pátio, enquanto as outras dormem. Ele, ainda caracterizado de forma feminina, imediatamente tenta ajudá-la, a contragosto das outras garotas que acham arriscado proteger quem infringe as regras da instituição. Ao correr por todo o reformatório comentários sobre a suposta postura protetora, Bauer - então Vera - é chamado a conhecer a mulher que representa a liderança das internas, chamada por todos de Paizão.

Ao conhecer Paizão, ele aprende que só há duas possibilidades de vivência dentro daquele ambiente: com orientações sexuais à parte (visto que a obra dá a entender que a maior parte das

adolescentes internas possuem algum comportamento lésbico), ou se desempenha um papel chamado de “mulher”, representado pelas internas mais frágeis, ou de “machão”, reservado àquelas de maior instinto protetor, que possuíam a ousadia de enfrentar os guardas e o diretor do local. Vê-se que um comportamento de liderança imediatamente é associado a características masculinas, pois à mulher é reservada a subalternização em seus corpos (LOURO, 2000, p. 16), caracterizada, no filme, em como as “mulheres” dependem das vontades das “machões” para não sofrerem dentro do reformatório.

Bauer, protegido por Paizão, aprende o funcionamento das engrenagens que regem a rotina das meninas internas e também adota características de “machão” para se defender dos abusos sofridos, passando a cuidar das garotas e, principalmente, daquela que ele tentara ajudar no início da trama, apontando para um relacionamento amoroso entre os dois visto pelo público como uma relação homoafetiva, ao passo em que ainda não acontece nenhuma indicação de desconforto com o próprio corpo vivida por ele até então, em nenhum aspecto dentro da narrativa ou da estética adotada.

Não há muitas mulheres em destaque trabalhando como agentes na coordenação das garotas, e os estereótipos masculinos do lugar são apresentados como pessoas violentas e manipuladoras. Ao ver sua “namorada” se relacionando com um funcionário do reformatório, Bauer toma uma atitude abusiva e violenta de repressão verbal, o que sinaliza o início de um comportamento de ciúme e posse, apreendido ali como uma mímese daquele comumente relacionado ao gênero masculino, como aponta a pesquisadora Tânia Navarro Swain (2008, p. 2) ao falar sobre o *contrato sexual*, conceito de Carole Pateman, que consiste nas práticas e instituições cotidianas com a finalidade de solidificar socialmente o domínio integral do masculino sobre o feminino; mas, ao mesmo tempo, é provocada uma quebra neste pensamento, que possuía como base o sexo biológico, pré-discursivo, herdado dos estudos em diferença sexual, e não a visão desse sexo como discurso desde que um corpo se torna, de fato, corpo, sem nenhum momento anterior possível, aos olhos de Judith Butler (2000, p. 151), o que legitima a compreensão da imagem de Bauer como dominante para si próprio, posto que se vê como homem, chegando a um ponto opressor por imaginar que seu comportamento seja aceitável dentro da estrutura patriarcal.

O diretor da instituição, irritado com a grande incidência de lesbianidade, obriga as internas “machões” a usarem vestidos, momento em que estes desempenham o que Teresa de Lauretis chama de *tecnologias sexuais* (1994, p. 209), aliando vestimentas, encaradas como tecnologias

sociais, à forma simbólica com a qual uma pessoa corporifica sua identidade de gênero no cotidiano; a personagem do diretor mostra como essas tecnologias modificam, em último grau, uma orientação sexual na maior parte das representações sociais sobre homossexualidade, ainda arraigada de associações com a identidade de gênero de uma pessoa.

Após a violência imposta às internas através de vestimentas, o diretor pergunta: “quem é o mais macho aqui? Quero ver todo mundo com o pau pra fora, abaxem as calças. Para ser macho tem que ter culhões”, em uma clara alusão da necessidade do falo para legitimar a existência de um homem, presente na denúncia de Foucault (*apud* LOPES, 2000, p. 150) a respeito da genitália como uma “autêntica” definidora do núcleo de nossa identidade. Se inicia, aí, uma tentativa de socialização das garotas com homens da FEBEM masculina, em vão para a maioria. Essas cenas mostram como Bauer sofreu abusos em relação à forma de expressar sua sexualidade, intercaladas com momentos no presente em que ele conhece Clara, uma colega, e se apaixona por ela, para explicar em que ponto social ele está no momento do encontro.

Até este trecho do filme, a narrativa nos conduz para acreditar que Bauer se vê como uma mulher. Em uma cena emblemática, gatilho para a virada de perspectiva, ele passa a ir de terno para o trabalho e é alvo de preconceito por parte dos outros funcionários, tendo que conversar com seu tutor sobre o desconforto em passar uma imagem feminina. Logo em seguida, ele e Clara, recém-conhecidos, visitam uma exposição sobre a ditadura e se detêm na observação de uma escultura com um homem sendo torturado.



Imagens 1 e 2. Escultura observada por Bauer.

Acerca disso, a autora Rosely Roth, uma das principais militantes feministas brasileiras do século XX, comenta:

A escultura expressa o estado de Vera, seu sentimento integral de ser aquele homem de mãos e pés amarrados, pois, em um corpo de mulher e se identificando integralmente como homem, Vera está no ponto de intersecção entre os sexos,

nem integralmente homem nem integralmente mulher, [...] socialmente em uma realidade de tortura por se encontrar rompendo os modelos de masculino e feminino. O fato de ser diferente a deixava exposta às atitudes de violência social dirigidas aos indivíduos que transgridem a ordem dos valores dominantes. Vera era um alvo. A angústia e o desespero no rosto da escultura espelhavam o sofrimento de Vera diante de uma situação aparentemente sem perspectivas de solução (ROTH, 1987, p. 2).

Diante da identificação deste anseio em se afirmar como homem heterossexual e tornar isso público, Bauer escreve um poema para Clara, exposto no jornal interno de seu trabalho e a chama para sair. Ela afirma estar envergonhada com a dedicatória e constrangida por ter sido considerada lésbica no ambiente de trabalho. Graças a isso, vive-se a primeira (e talvez a única) vez em que a identidade de gênero de Bauer é legitimada como masculina por terceiros na trama: ao ir pedir desculpas na casa da colega, ele acaba conhecendo a família dela e se apresentando como um amigo.



Imagens 3 e 4. Bauer visitando a família de Clara.

Tudo se desenvolve de forma tranquila, e ninguém questiona verbalmente o fenótipo do protagonista, que, por sinal, continua com a voz bastante feminina e parece não se incomodar com este tipo de requisito para se considerar um homem dentro do binarismo heteronormativo de homem/mulher, bastante criticado na teoria *queer*. A atuação de Ana Beatriz, premiada com o urso de prata do festival de Berlim, não precisou de recursos simbólicos como este, talvez, para sinalizar o processo de transição vivido pela personagem, visto que as discussões da época ainda estavam centradas na oposição entre os gêneros, com pouca voz para as formas de provocar fissuras nesta concepção simplista.

O momento de maior força na luta para tornar visível a masculinidade de Bauer se reflete em uma cena que o mostra dublando uma música feita para o filme, com trechos como “sou o teu homem”, logo após um *flashback* no qual Paizão dá o maior ensinamento que fundamenta a ideia de Bauer sobre o que é exercer um papel masculino: “elas precisam sentir que tem alguém por

perto que não tem medo, que sabe o que fazer, senão elas piram”; a explosão de autoconfiança na dublagem logo após essa frase, que acontece com um corte brusco para um simples restaurante com karaokê típico de São Paulo, é uma performance para Clara, e mostra de maneira sedutora que ela tem nele o ideal de porto seguro desejado, reafirmando mais uma característica atribuída a homens dentro do patriarcado.



Imagem 5. Bauer dubla uma música para Clara.

Mesmo depois do jogo de erotismo vivido na música, as tentativas de se relacionar sexualmente com Clara sempre terminam frustradas, pois a dificuldade de compreensão da inadequação da mente de Bauer com seu corpo faz com que Clara pense que está em um envolvimento lésbico. Ela deseja tocá-lo, ver seu corpo, mas a nudez constrange Bauer, visto que reafirma sua condição biológica feminina, enquanto nada mais nele parece indicar este tipo de materialização corporal. Ela ainda procura Vera naquele corpo, sem sucesso. Por fim, em uma crise de ciúmes na qual ele expressa um comportamento heteronormativo de crença na mulher como posse novamente, a relação termina com uma importante frase: “o problema, Vera, é que você quer ser igualzinha a um homem”.

Um abismo se abre na estética do filme, dando lugar a imagens surreais de uma sala cheia de televisões com o rosto de Bauer refletido olhando para ele, o que expressa um conflito claro com a auto-imagem, a percepção sobre si mesmo, a relação com seu próprio corpo. A tela é o reflexo da materialização inviável deste indivíduo, e atua de forma mais subjetiva do que um simples espelho, pois mostra muitas repetições de um mesmo olhar; repetições que atuam, ao longo de toda a vida, para solidificar o tipo de discurso acerca do corpo de Bauer que o deixa à deriva.

A trilha soturna assinada pelo músico Arrigo Barnabé, que deu um ar de confusão ao longo de toda a história, fica discreta, quase em silêncio, no momento em que Bauer se confronta consigo mesmo, para depois voltar de forma violenta, como resultado do estado emocional em que ele se encontra. A noção espaço-temporal se torna confusa, indefinida, e cortes do protagonista nesta sala

com telas são intercalados com outros nos quais ele caminha pelo centro de pesquisa sem rumo, até parar na casa de seu professor, a única referência encontrada no meio de tanto caos.



Imagem 6. Telas que refletem o desespero de Bauer.

Desamparado, Bauer explica que não aguenta mais viver em sua situação, que deseja fazer uma cirurgia para redesignar sexualmente seu corpo e pergunta se pode ficar hospedado com seu mentor. A esposa dele, porém, não concorda com a acolhida, alegando ser um assunto complicado para explicar às crianças, que se sentem constrangidas com a presença dele, sendo bastante assertiva em relação à negação daquele indivíduo, à diminuição da importância de uma vida que ela não consegue compreender, similar à hierarquização dos corpos abordada por Judith Butler, que delega aos abjetos uma não-existência, em detrimento dos “corpos que importam”, efetivamente materializados pelo discurso heteronormativo que os legitima.

O simbolismo em torno da ambiguidade da última cena, muito cruel, não permite ao espectador saber se houve uma tentativa de suicídio, mutilação da vagina ou a simples menstruação de Bauer. Mas ambos encerram a problemática identitária no corpo, como se todas as tentativas de subvertê-lo fossem em vão. “Como duvidar da pesada materialidade que abriga meus gestos, que hospeda meus desejos e práticas?” (SWAIN, 2008, p. 1). Há sangue, muito sangue se esvaindo enquanto ele se senta no banheiro de visitas do professor. Sangue este que representa a vulnerabilidade de uma criança pobre e órfã, o internato para vigiar sua criminalidade, a inserção desigual no mercado de trabalho na vida adulta, a subestimação de seu talento artístico e a incompreensão da namorada a respeito de quem ele realmente é como formas de violência que concluíram em não legitimar a existência de Bauer como ele tanto precisava; em outro contexto geográfico ou de classe, por exemplo, essa história poderia ter um diferente fim? Sua relevância se expressa também, portanto, na interseccionalidade desse sujeito múltiplo, defendido por Lauretis

(1994, p. 208) ao nos convidar para observar marcas de opressão que atravessam a sexualidade e retratam representações essenciais para compreender a mente do protagonista.



Imagens 7 e 8. Bauer mostra o sangue para o professor.

É questionável, após o triste desfecho que se intercala com imagens de bombas explodindo, como se a grande revelação da narrativa estivesse acabado de acontecer, se o próprio diretor do filme ou quem o escreveu acreditavam na transexualidade de Bauer. Vê-lo sangrando parece insistir na ideia de que o corpo é destino, não uma construção constantemente reafirmada por discursos em torno de nossas múltiplas identidades. Por outro lado, a realização do filme *Vera* em um contexto de recente abertura política nacional, com todo o apuro estético de Toledo e sua equipe, mostra que corpos como o de Bauer existem e importam, auxiliando na militância através do escancaramento de uma vivência possível, que se vê ameaçada pela abjeção social a ela conferida, em uma importante ruptura para discutir o tema à época da tímida ascensão dos estudos *queer* no país.

5.2. Quanto dura o amor?

Através de histórias paralelas que se passam com os moradores de um prédio nos arredores da Avenida Paulista, centro comercial de São Paulo e um dos maiores símbolos de urbanização do país, o longa-metragem *Quanto Dura o Amor?* (2009, 83'), dirigido por Roberto Moreira, explora os limites de relações amorosas em três situações: Marina, interpretada pela atriz Silvia Lourenço, é a protagonista do filme e a única que atravessa os *plots* da narrativa, e se vê no meio de um triângulo amoroso com uma cantora problemática (Danni Carlos) e seu marido (Paulo Vilhena), já que abandonou o relacionamento anterior com Caio (Sérgio Guizé) ao se mudar para São Paulo, mostrando o primeiro prazo de validade amoroso da obra logo no início. Com tramas menores, mas

também importantes para a compreensão do filme, estão o escritor Jay, interpretado por Fábio Herford, é apaixonado por uma prostituta, mas o amor dela acaba na hora em que o dinheiro também se esvai, e Suzana, foco desta análise, vivida por Maria Clara Spinelli, uma mulher assignada como homem ao nascer, que vive o conflito de contar sobre sua transexualidade para Gil, o colega de trabalho com quem se envolveu afetivamente, interpretado pelo ator Gustavo Machado.

A cidade de São Paulo parece significar bastante na compreensão do contexto no qual essas vidas estão inseridas. Nela se passa a euforia e a solidão refletidas em suas paisagens, de acordo com o sentimento das personagens. Suzana é uma advogada bem-sucedida e mora sozinha, com dois gatos, em um apartamento de dois quartos com móveis clássicos e quadros antigos, construindo para si um ambiente reservado, com luz fraca e tons escuros nas paredes, talvez para se refugiar do mundo lá fora e construir um estereótipo de mulher mais sofisticada em torno de si mesma.



Imagem 9. Gil e Suzana no apartamento dela.

Marina chega para morar com Suzana, que precisava de ajuda com o aluguel, pois ambas conhecem uma pessoa em comum: descobre-se no início da trama que Caio, o então namorado de Marina, é amigo de infância de Suzana. Esta dica deixa implícito ao espectador que Marina sabe da identidade de gênero de Suzana, pois, na infância, ela foi se desenvolvendo como um garoto; em momento algum elas tocam no assunto de maneira aberta ou com curiosidade invasiva, dando a entender que isso foi bem naturalizado no pequeno círculo social em torno de Suzana e contribuindo para manter o conflito dela em segredo durante muito tempo da narrativa.

A fotografia do filme acompanha a necessidade do espectador de se ambientar com a personalidade de Suzana. Seu trabalho é mostrado, primeiramente, em uma cena de briga entre um casal que não consegue chegar a uma conciliação na audiência de um fórum. Para mostrar o caos no ambiente, os planos são mais abertos, deixando Suzana deslocada em meio ao que acontece. Logo, sabemos que sua especialidade é resolver processos de divórcio.

São raras as representações de personagens transexuais em profissões de *status* social, como a de Suzana, que é branca, advogada e parece não ter muitos problemas à primeira vista. Este foi um dos motivos de escolha do filme para ser analisado, apesar da trama de Suzana se restringir a poucos momentos do longa-metragem, intercalados com os outros *plots*. Vale a pena lembrar, também, que a atriz que a interpreta, Maria Clara Spinelli, também é uma mulher transexual e atua com propriedade na pele dessa personagem que pode, até mesmo, ter uma relação emocional próxima à sua. Assim como Suzana é advogada, Maria Clara é atriz, inserindo mulheres transexuais em um contexto muito longe daquele de abjeção em relação a este ponto.

A personagem de Suzana construiu para si um ideal de mulher bastante conservador e recatado, talvez por medo de ter sua identidade facilmente revelada. Louro, ao lembrar de outros filmes em que isso acontece, supõe que ela se sente insegura, uma forasteira no papel de mulher e por isso tenta, de todas as formas, se assemelhar à identidade estável feminina (2008, p. 94), fazendo Louro cogitar que personagens como esta podem não ser encaradas, em alguns pontos, como *queer*, por aspirarem profundamente esta estabilidade e correr em direção disso da maneira mais clichê possível. Porém, Suzana acha bobo insistir em alguns estereótipos em torno do corpo da mulher, como é possível ver em uma cena na qual ela e Marina estão discutindo sobre o tamanho dos seios de ambas, muito pequenos, e Suzana convence a inquilina de que colocar próteses de silicone é completamente desnecessário, não havendo problema algum em ser um pouco diferente.



Imagem 10. Marina e Suzana analisam seus seios no espelho.

Esta cena no espelho acontece enquanto Suzana está se maquiando para ver Gil, o colega de trabalho, que a convidou para jantar. A metáfora em torno do reflexo é bastante discutida no cinema, e no caso da visão que Suzana tem de si mesma, parece evocar uma satisfeita auto-percepção, ajustada com a projeção feminina idealizada e efetivamente vivida no corpo de Suzana, sem sombra de dúvidas. O autor Gustavo Subero (2008, p. 168), ao falar sobre o imaginário em torno do espelho na América-Latina, sugere que espelhos são como uma janela para outro espaço, refletidas, ali, nas personagens que se desligam da realidade no momento em que se analisam e fazem conjecturas a respeito de seus corpos.

O conflito em torno da identidade de gênero de Suzana começa com o que seria um delineamento de uma relação amorosa perfeita, aos moldes do cinema *hollywoodiano* e seus clichês românticos. Na sequência que localiza o primeiro beijo de Gil e Suzana, em uma loja de bugigangas orientais perto do escritório onde ambos trabalham, no bairro da Liberdade, ele compra um colar com pingente de um gato e dá de presente para a mulher, que não havia informado, até então, sobre sua paixão por gatos. Como se fosse surreal uma pessoa adivinhar as predileções da outra, os dois riem e vão se aproximando lentamente, ao passo em que a câmera, antes mais aberta para localizá-los em relação à loja, também se fecha devagar, enquanto uma trilha sonora com um piano suave surge ao fundo.

No dia seguinte, o casal sai para jantar novamente, e Suzana convida Gil para passar a noite em seu apartamento. A sensação passada pela fotografia e pela atuação do casal de atores é de que ele está bem confortável com a situação, acariciando um dos gatos de Suzana e elogiando a vista do apartamento dela para a avenida Paulista. A cena de sexo tem uma luz fraca, e mostra os dois sem embaraço algum, aparentemente se sentindo cúmplices, unidos em torno do desejo manifesto na relação sexual.



Imagem 11. Suzana e Gil transam no apartamento dela.

Com a mesma velocidade que a vida acontece na cidade de São Paulo, através de transições mostrando grandes prédios e a correria de pessoas em suas ruas, o comportamento de Suzana vai se tornando arredo em relação ao colega de trabalho. Percebemos que ela está com medo de contar para ele sobre sua identidade de gênero quando ela vai à casa de uma amiga e desabafa. A personalidade fechada de Suzana parece, naquele momento, encontrar justificativa para o espectador, já que o medo de ser rejeitada pelo homem, assim como ela já fora rejeitada por outros, faz com que ela claramente evite suas ligações e sinaliza, também, para o fato de que muitas pessoas transgêneras que não gostam de se expor publicamente enquanto *trans*, querendo apenas um espaço anônimo para viverem suas vidas, possuem um círculo pequeno e seguro de amigos, com medo de se abrirem demais e sofrerem o sentimento de abjeção.

Viviane V. cita um estudo realizado com comunidades de pessoas transgêneras em São Francisco, na Califórnia, que revela um desconforto de grande parte das pessoas em relação ao processo de contar sobre sua identidade de gênero. “Pessoas transgêneras enfrentam questões ligadas ao ‘contar’ de sua identidade de gênero *trans*, à negociação de parâmetros sexuais e à rejeição. Parceirxs sexuais potenciais [...] frequentemente não aceitam corpos *trans*” (WILKINSON *apud* V., 2014, p. 8). Isto representa, tanto em *Quanto Dura o Amor?* Quanto no convívio social, graves problemas na vida afetiva de muitas pessoas.

Suzana é convencida a contar sobre sua história para superar logo o fato. Ela prefere ficar sozinha a negar quem ela é. Então, no ambiente de trabalho, Gil e ela conversam sobre o assunto. A escolha da montagem e do enquadramento auxilia na criação da tensão no espectador em torno do que ela dirá e de como ele irá reagir. O plano focado apenas no rosto dos dois, montado de acordo com o famoso recurso de plano e contra-plano, aumenta a dramatização da cena ao focar somente as reações dos personagens, sem nada em volta.



Imagens 12 e 13. A montagem da cena da conversa entre Suzana e Gil.

“Pra eu ser quem eu sou hoje, a Suzana que você conhece, que você sentiu, eu tive que passar por umas coisas nem sempre fáceis. Uma dessas coisas foi uma cirurgia de readequação sexual. Eu sou o que as pessoas chamam de mulher transexual”. Ela despeja, com o olhar um pouco vazio, enquanto Gil fica em silêncio, atordoado, intercalando olhares para Suzana e para o chão, até que ele pede licença e sai. Ela dá um tempo para ele respirar e sugere que eles se encontrem no restaurante japonês da Liberdade mais tarde, e lhe dá um selinho, que é devolvido com um olhar de confusão. Mais tarde, o espectador vê que Gil passa pela loja que protagonizou o primeiro beijo dos dois. Ele se detém a observar a vitrine por alguns segundos, até que esta vai sendo fechada, insinuando que o tempo dele tinha acabado. Quando chega na porta do restaurante, Gil olha para Suzana e dá meia volta, deixando-a sozinha no lugar.

Uma cena muito forte é a da chegada de Suzana em casa, extremamente abalada, na qual a metáfora do espelho é usada, agora, para fazer um “confronto com a ordem simbólica heteromasculina” (SUBERO, 2008, p. 168). Ela se senta em sua penteadeira e começa a olhar fotos de infância: sua imagem refletida ali não condiz, em nada, com o menino por ela observado. São duas imagens completamente diferentes, que quase se repelem. Um plano de nu frontal acontece quando a mulher se levanta e decide sair do quarto, evidenciando a completa passabilidade como cisgênera de Suzana, fator que causa ainda mais estranhamento em relação às fotografias deixadas em cima do móvel.



Imagem 14. Suzana observa fotos de infância refletida no espelho.

Completamente esquecida do estereótipo de mulher recatada, Suzana vai ao encontro de Marina na varanda do apartamento, que também está triste. O amor de Marina havia durado até aquela noite, assim como, lamentavelmente, o de Suzana. Imagens de prédios em São Paulo são exibidas, sugerindo uma imensa solidão humana soterrada por tantos edifícios e tantos deslumbramentos. Suzana, que condenou o cigarro de Marina durante toda a narrativa, pede para dividi-lo com a amiga: já não há mais uma preocupação em manter sua pose metódica e “careta”, pertencente ao seu ideal de mulher. Ela está triste, por não ter conseguido evitar algo que ela sabia que aconteceria. As duas dividem o cigarro e dividem a dor.

O filme acaba de forma triste, mas a aproximação feita com a vida de Suzana, mostrando que ninguém está livre dessa abjeção, independente de classe ou cor, retrata a importância da legitimação de identidades transgêneras para provocar uma quebra na heteronormatividade e permitir que mais vidas sejam, simplesmente, vividas como as demais. Assim como nos outros *plots* da obra, como o escritor que coloca a prostituta em um pedestal e a moça deslumbrada com os amores possíveis e impossíveis na metrópole, Gil não percebia Suzana como ela era de fato, e sim como o ideal de mulher arraigado em sua cabeça, distante das possibilidades da moça. Os conflitos retratam as frustrações em torno da durabilidade (e talvez até da validade) do ideal de amor romantizado e suas expectativas depositadas em outras pessoas, que, muitas vezes, não conseguem corresponder às idealizações que fazemos ao nos cegarmos para o que elas são de verdade: pessoas, não uma projeção de nossos desejos.

5.3. Elvis e Madona

Com claras referências aos pastiches¹⁹ de melodramas realizados por Pedro Almodóvar, *Elvis e Madona* (2011, 105'), dirigido por Marcelo Laffitte, é uma obra que procura contar, de forma bem-humorada, a jornada em torno do relacionamento amoroso da fotógrafa Elvis (Simone Spoladore) com a cabeleireira Madona (Igor Cotrim). Elvis, apelido para Elvira, parece apresentar a caracterização de uma mulher lésbica masculinizada, que prefere ser chamada pelo apelido masculino ou mesmo usar, às vezes, roupas e adereços simbólicos comumente associados a

¹⁹ Encaramos aqui pastiche segundo o pensamento de Richard Dyer, que o define como “um tipo de imitação na qual você é levado a saber que é imitação” (2007, p. 1, tradução nossa).

homens, apesar de se referir a si própria com pronomes femininos e procurar identificar sua orientação sexual como gay. Já Madona, assignada Adailton ao nascer, é uma travesti carioca que tenta realizar o sonho de ter seu próprio show em um teatro do bairro, e, para isso, trabalha como cabeleireira em um salão de beleza, tendo abandonado o mercado do sexo há poucos anos mas ainda guardando, involuntariamente, uma parte dele: a constante presença de João Tripé (Sérgio Bezerra), o ex-namorado violento, traficante nos arredores de Copacabana.

O início do filme, com o barulho metalinguístico de um set de filmagem que, ao falar “ação” e cortar uma claquete, localiza a equipe na obra, introduz os três personagens principais percorrendo ruas de Copacabana, Elvis, Madona e João Tripé, mostrando que o sentido atribuído ao espaço no qual o filme se passa é maior do que uma simples ambientação: todos eles parecem bastante ligados ao bairro, que aparece, inclusive, em pequenas transições de sequências ao longo de toda a narrativa, como se fossem fotografias de Elvis.

Imediatamente, percebemos que a direção de arte em torno de Madona evoca muitos elementos *kitsch*, luzes artificiais em tom de vermelho e objetos que lembram divas dos anos 50 e *pin-ups*, principais referências dos shows que Madona realiza para complementar sua renda em busca da concretização do seu grande espetáculo próprio. Elvis, por sua vez, parece ter recebido influências muito sóbrias na cenografia que ambienta seu espaço, deixando claro que seu apartamento, sem objetos marcantes, é provisório, ao passo que suas roupas, na maioria das vezes compostas por camisetas com estampas de stencil ou grafittes famosos, tentam estereotipá-la, sem margem de dúvidas, como uma pessoa rebelde, em constante batalha com a normatividade.



Imagem 15. Apartamento de Elvis.



Imagem 16. Apartamento de Madona.

Para conseguir se manter enquanto não arranja um contrato fixo de fotógrafa no jornal que remunera seus bicos, Elvis arranja um trabalho como entregadora de pizza e, assim que chega no seu primeiro dia de emprego, seu patrão afirma que estava esperando um homem para ser seu

motoboy, mas a recebe tranquilamente. Ao fazer sua primeira entrega, conhece Madona, aos prantos, pois havia acabado de ser fisicamente agredida por João Tripé, que também roubara todo o dinheiro acumulado para que ele pudesse concretizar o show. A sonoplastia da sequência de invasão do domicílio de Madona e de sua agressão inicia uma opção estética do filme em colocar efeitos sonoros similares aos de desenho animado (ou até de novelas mexicanas) em planos com sacadas verbais, frases que causam impacto na cena, ou pequenos movimentos que sinalizem aspectos relevantes, como acontece com Madona se levantando para encarar o ex-namorado e os sons de golpes parecidos com video-games que isto ensejou.

É muito importante relevar que Madona fala algumas palavras em pajubá, ou bajubá, um dialeto muito frequente na comunidade LGBT, principalmente entre as travestis, que, como apontam Luciene Jimenez e Rubens Adorno (2009, p. 362), é oriundo do yorubá-nagô, não indicando necessariamente gênero, o que permite uma maior fluidez em pronomes que abarquem corpos transgêneros, com termos trazidos para o Brasil sob a influência das religiões de matriz africana. Algumas entidades dessas religiões, como Logun-Edé e Oxumaré (*ibid.*), possuem corpos e identidades de gênero muito distintas da noção católica adotada majoritariamente no Brasil. Madona usa o termo *aqüé* para se referir a dinheiro, no caso o roubado por João Tripé, que ela chama de *ocó*, homem. A música tocada com mais regularidade na trilha sonora do filme, *Força na Peruca*, de Gilberto Gil, também traz consigo várias expressões em *paju*, como a comunidade chama carinhosamente o pajubá.

Quando Elvis informa a Madona que sua entrega, um pouco atribulada, é a primeira que ela realizou no trabalho, Madona se sente envergonhada, dizendo: “*a criatura sai na primeira entrega e dá de cara com uma ‘bicha’*”, talvez imaginando o que pessoas privilegiadas em um contexto heteronormativo pensam dela, sem legitimar sua identidade de gênero. Larissa Pelúcio, em sua etnografia sobre um grupo de travestis que trabalham no mercado do sexo em São Paulo, também retratou este comportamento quando notou que, em um contexto heterossexual tradicional, travestis são vistas como “viadinhos” (2009, p. 70), não como um outro gênero possível.

A fotografia do filme segue uma apropriação de quadros do cinema clássico com a finalidade de os ressignificar em tom irônico para causar humor, como o *zoom in* no rosto de alguma pessoa muito surpresa, ou movimentos de câmera muito rápidos para indicar contra-planos sem corte na montagem. Isto acontece, por exemplo, quando Madona chega, no dia seguinte à briga com João, ao salão em que trabalha, e passa a contar a violência sofrida às amigas e ao chefe, que

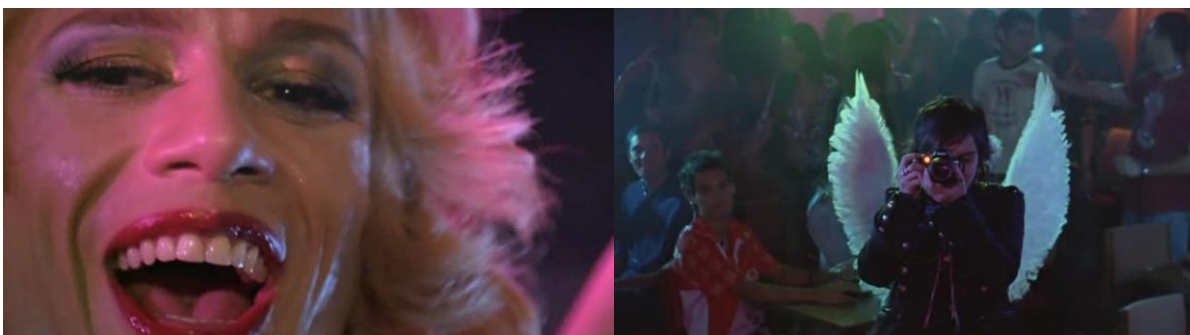
realizam expressões bastante caricatas de choque para ironizar ainda mais o enquadramento clássico da fotografia. O grupo de amizade que a apoia intimamente, para além das relações formais de trabalho, fecha o salão de beleza na mesma hora em que fica sabendo da violência, e decide repaginar o visual da amiga na tentativa de fazer sua autoestima melhorar. Este é um ponto de extrema relevância para as representações em torno de travestis, geralmente solitárias, com crises em torno de sua auto-aceitação ou hostilizadas no convívio social.

No dia seguinte, Elvis vai entregar outra pizza na casa de Madona, passando à frente na fila dos motoboys, insinuando uma competência superior a do colega Wendell (Karan Machado), que representa o modelo de homem machista debochado no filme, ao dizer “*ela pode*” quando é passado para trás. Um fato engraçado é que Rosa (Pia Manfroni), a atendente da pizzaria, está preenchendo palavras cruzadas no momento em que anota os pedidos de pizza, respondendo a pergunta “*mulher brasileira com R*”, com um “*Roberta Close!*” rapidamente, como se achasse a resposta de forma fácil para a pergunta óbvia. Quando Elvis chega na casa da moça, o amigo Bill (coincidência, ou não, o papel interpretado por Wendell Bendelack tem o nome de um dos termos para se referir a homens gays) está lá, ajudando Madona a se arrumar para sua apresentação na casa de shows La Mona, outra referência ao pajubá, significa, geralmente, mulher ou homem homossexual mais efeminado. Bill nota um clima rolando entre a amiga e Elvis, que é convidada a ir na apresentação depois de seu expediente, e utiliza várias gírias LGBTs para se referir à lesbianidade da fotógrafa, como *butch* (forma norte-americana de chamar lésbicas muito masculinizadas, o nosso *caminhoneira*) ou *fofolete*, bonecas que vinham em caixas, numa alusão ao termo *sapatão*.

A apresentação de Madona, cujo nome artístico é Lady Madona, insinuando uma referência à música *Lady Madonna*, dos Beatles, para além da clara alusão ao nome da rainha do pop, é bastante emblemática para uma análise fílmica focada na identidade de travestis como um outro gênero, fora do binarismo homem-mulher cisgêneros. Ela atua no palco como clássicas *drag queens*, que tradicionalmente possuem forte veia comediantes, além de suas performances musicais envolvendo dublagens, mas o que chama atenção é a letra da música por ela cantada: “*o corpo é o que você quiser, sou norte ou sul, sou dentro ou fora, sou macho ou fêmea, mas minha alma é de mulher*”. A frase indica a transitoriedade, a fluidez dos gêneros defendida como um dos pilares da teoria *queer*.

O momento em que o filme de Laffitte mostra de forma plástica, sem nenhum diálogo, aquele instante comumente clichê em que uma pessoa se apaixona por outra, se dá quando Elvis

começa a fotografar Madonna, a vendo brilhando no palco, enquanto esta enxerga Elvis envolta em asas de anjo, pertencentes a uma garçonete fantasiada que passava por trás da mulher naquele instante. A música que Madonna canta vira extra-diegética, e seu olhar em câmera lenta pousando em Elvis é bastante destacado, sucedido por várias poses feitas por Madonna no palco especialmente para os ângulos fotográficos de Elvis, como se o olhar da câmera fosse o da personagem, similar ao olhar da câmera do filme significando o nosso olhar. O encontro gera a motivação para que ambas saíssem juntas depois da apresentação e iniciassem o que é claramente definido como um relacionamento lésbico.



Imagens 17 e 18. O encontro de olhares que marca o envolvimento entre Madonna e Elvis.

No bar, uma característica sobre o contexto familiar de Madonna é revelada a Elvis e ao espectador: seu pai abandonou sua mãe quando ela era muito pequena, e, anos depois, a mãe morreria, a deixando sozinha na adolescência. A identificação de Madonna como travesti órfã tentando sair da marginalidade nos obriga a fazer uma pequena semelhança interseccional com o filme *Vera*, visto que ambos ainda herdaram a representação de que a maioria dos indivíduos transgêneros possuem um passado muito mais sofrido do que os demais seres humanos. Ao falar sobre o desejo de fazer um show próprio, Madonna ressalta a importância deste tipo de visibilidade para o grupo social ao qual pertence, quando fala sobre o papel de um bom espetáculo que honre a classe das travestis que “*unidas, jamais serão vencidas!*” segundo ela.

Há poucos momentos em que pessoas tratam Madonna de maneira abjeta; um em que um homem na plateia do seu show a chama de “viado”, ao que ela responde chamando ele de tia e agradecendo por tê-la chamado pelo nome, alegando que é importantíssimo a família estar ali naquele show para a aplaudir; mas o outro, talvez mais problemático, se passa no momento em que Elvis a deixa na porta de casa com o sol raiando, e um vizinho interrompe, aos berros, fora do quadro, o que seria o primeiro beijo delas, gritando “*Vamos parar com essa putaria, seu*

pederasta!”, e desencadeando uma fúria em Elvis, que o xinga. Mas Madonna afirma passar por isso diariamente em Copacabana, o que mostra uma outra opção estética do longa-metragem em não incluir demais esse tipo de atitude em suas sequências, mas sem ignorar que elas acontecem. Assim, a leveza da relação amorosa e do conflito principal que ela acarreta não são abaladas, nem ocorre o silenciamento de vozes de tantas travestis vítimas de assédios em seu cotidiano.

Em um dia de trabalho comum, pouco tempo depois, Madonna recebe a visita de Seguinte (Renato Turnes), um produtor de filmes pornográficos com sotaque espanhol que havia trabalhado com ela há anos, quando Madonna ainda atuava, a contragosto, nesse tipo de mercado, pois era sua única possibilidade de sustento. Como na maioria das representações acerca de travestis e mulheres transexuais, a possibilidade de sair do sexo está no trabalho de cabeleireira ou maquiadora, talvez porque esta profissão está intrinsecamente relacionada às tecnologias sexuais já mencionadas de Teresa de Lauretis, utilizadas para reafirmar o gênero dessas pessoas e ajudar a se sentirem mais confortáveis no próprio corpo.

Assim como Madonna, que não concorda com a sua inserção no mercado do sexo, recorrendo a ela somente em momentos de desespero, a autora Viviane V. também não acredita que isto quebre algum tabu em relação à liberação sexual e ao desejo de homens por mulheres transexuais e travestis, que poderia, talvez, colocá-las em um patamar de boa aceitação de si mesmas em pelo menos um setor da sociedade, mas só as expõe a riscos e mais humilhação. Ela ressalta que a mercantilização do sexo apenas agrava marcas de dominação existentes em outras áreas, ao preferir pessoas que possuam o padrão europeu, um círculo de consumo de bens e cultura mais refinado, a branquitude ou a passabilidade como cisgêneras (V., 2014, p. 12) em relação a pessoas que vão se colocando cada vez mais às margens desses critérios, como é o caso de Madonna: corpulenta, com muitos traços masculinos e pouco nível de instrução. Acreditando ser importante superar este tipo de associação, V. comenta:

[...] A questão fundamental que surge é a (in)compatibilidade entre o processo social de mercantilização do sexo com projetos descolonizatórios [emancipadores] de variadas identidades e identificações - projetos desejáveis, por ser desejável o fim dos sentimentos de inferiorização e marginalização por que estas identidades e identificações passam (V., 2014, p. 13).

Ao contar para Elvis sobre a proposta para voltar ao mercado cinematográfico pornô, Madonna não esperava uma reação tão arredia. Elvis não compreende a necessidade anterior que fez a moça se submeter ao trabalho. Depois de pensar melhor, ela diz à Madonna: “*sou burguesa demais*

para me envolver com você” confessando um lugar de fala privilegiado, e se declara apaixonada e compreensiva com o passado, mas afirma se sentir confusa por nunca ter se envolvido com alguém que “*é mulher, não é mulher, mas é mulher*”. Depois de uma cena de sexo na qual a música aumenta, aos poucos, até tomar todo o ambiente, o namoro delas começa aqui, ao mesmo tempo em que João Tripé se encontra preso por causa do trabalho de fotógrafa *freelancer* de Elvis, que o flagrou traficando drogas, o que a coloca em uma posição de risco a partir do desejo de vingança do rapaz de uma suposta armação de Madona e Elvis para o colocar atrás das grades. As fotos de Elvis são mostradas para o jornal, em sua maioria, com composições em preto e branco, recurso estético utilizado para, talvez, combinar com uma possível predileção por roupas apenas dessas duas cores e pela sobriedade em meio ao caos que parece emanar da personagem.



Imagem 19. Uma das fotos de Elvis que flagram João Tripé repassando drogas em Copacabana.

No momento em que descobrem que João está atrás das duas, Madona começa a ligar para Elvis desesperadamente, e a rezar para São Sebastião, atitude repetida em outros momentos da obra. Este santo, há muitos séculos, é reconhecido como um dos maiores ícones gays da História, desde a sua representação erotizada, sempre nu e frágil desde o século XVI, no qual pintores renascentistas decidiram substituir sua armadura e pose de guerreiro para retratar iconograficamente o momento de maior fragilidade do santo: as flechadas que o levaram indiretamente à morte (MEDEIROS, 2008, p. 133). Hoje, ele é considerado “padroeiro” de comunidades de LGBTs de vivência católica, nas quais circula uma lenda acerca da homossexualidade do santo e de sua morte por não se subordinar aos desejos do imperador romano Dioclesiano, segundo um levantamento exposto por Daniel Campos (2004, p. 4), que povoa o imaginário de milhares de homossexuais e também de travestis, como mostra Bartolomeu de Medeiros (2008, p. 132) ao relatos do amigo antropólogo Hélio Silva em visitas feitas a quartos de prostitutas que contavam com a imagem do santo.

No momento em que se encontram e Madona explica brevemente o envolvimento com João Tripé, as duas fogem para o apartamento de Elvis e ficam por lá durante alguns dias, até a sequência na qual o apartamento é vendido para pagar as dívidas do pai dela, fazendo com que Madona convide Elvis para morar em sua casa. João fica desaparecido por um tempo, parecendo não sinalizar perigo, enquanto as duas vivem sem problemas, até a chegada de uma notícia inesperada: Elvis engravida de Madona.

Uma grande violência em relação à legitimação da identidade de gênero de Madona se expressa na consulta ao médico realizada pelas duas, para que Elvis veja a situação do bebê, na qual o médico parece não entender que a travesti é “o pai” da criança: que Madona pode, sem problema algum, possuir funcionalidade com seu órgão sexual em relação à outra mulher e, ainda assim, continuar sendo uma travesti, com cruciais comportamentos femininos. Aqui está uma confusão muito comum, combatida neste trabalho, entre a orientação sexual e a identidade de gênero de uma pessoa. Ao passo em que o médico não encara Madona com o estereótipo de “viadinho” comum ao padrão heteronormativo de enxergar travestis como uma identidade abjeta de homens fingindo ser algo que não são, já mencionado, o que pode sinalizar para uma abertura na discussão do tratamento médico ao comportamento transgênero de forma respeitosa, ele não vê que a travesti pode, sem problemas, se envolver com uma pessoa pertencente ao gênero que ela mais se aproxima enquanto possibilidade identitária viável hoje, submetida ao binarismo homem/mulher: o feminino.

Após cogitar abortar a criança por alguns instantes nos quais Elvis se pergunta como a cabeça do filho irá processar a relação de suas mães, a mulher decide viajar para contar a notícia à família. Madona pede para ir junto, pois não tem nenhum referencial familiar, e ganha um “não” de Elvis, que é encarado como vergonha em assumir esse relacionamento, mas mostra, nitidamente, que Elvis não vê como sua família vai compreender a condição de Madona e, além de tentar protegê-la de uma possível hostilidade, não quer ter mais um problema para lidar. Em um determinado dia, chegando do trabalho, Elvis encontra pedaços dos cabelos de Madona pela casa, formando um caminho que a leva até uma tentativa da namorada de se masculinizar; ela se apresenta como Adailton e diz que pretende ir desta forma à casa da família de Elvis, ainda que boa parte de seu corpo possa denunciar sua identidade, como seus seios ou mesmo as unhas pintadas no momento.



Imagens 20 e 21. Ainda que esteja “travestida de homem”, como Adailton, Madona esqueceu de tirar o esmalte das unhas, a denunciando.

A atuação de Igor Cotrim no papel de Madona parece muito bem trabalhada, desde seu modo de falar ou andar de salto até a sua própria percepção como travesti, e a reflexão sobre esta interpretação se dá de forma concreta na cena de transformação em Adailton. É claro que o filme, por ser uma comédia romântica despreocupada, não mostra o provável sofrimento de Madona em ter de abrir mão de sua própria identidade por um dia, já que ela foi conquistada com muito esforço em meio a uma sociedade patriarcal que ainda não tem lugar digno para pessoas transgêneras. Mas o ator, homem cisgênero que poderia refletir uma identidade masculina mais convincente e confortável para ele, mostra Madona completamente deslocada de sua zona de conforto no processo de transição. Não há, na interpretação, o que o autor Gustavo Subero (2008, p. 161, tradução nossa) chama de corpo hipermasculinizado, mencionado na crítica ao personagem de Lázaro Ramos na pele de uma drag *queen* no filme *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz, cujo comportamento masculino ainda se impõe, ao invés de puxar para uma constante caracterização mais feminina, o que Igor Cotrim realiza com louvor.

Na visita à família de Elvis, há uma visível crítica ao conceito de núcleo familiar heteronormativo tradicional. A mãe, interpretada pela atriz Maitê Proença, é uma mulher extremamente neurótica e preocupada com aparências, impondo suas vontades ao pai, interpretado pelo ator Buza Ferraz, mais compreensível em relação à filha mas que, aparentemente, ou não leva a mulher muito a sério ou se sente muito podado por ela. Também aparecem para o almoço a irmã de Elvis (Mayana Moura) e seu marido (Rodrigo Micheli), que mantêm um casamento baseado em interesse financeiro. Há também a clichê, mas hilária, representação da avó que perdeu o filtro verbal há anos, e parece ser a única pessoa sã do núcleo, interpretada pela atriz Duse Nacarati.

A cena do almoço familiar é muito rica em aspectos técnicos e estéticos. A câmera, em *travelling* ao redor da mesa, passeia entre os presentes com a música erudita à la *Lago dos Cisnes*,

acompanhando o que parece uma encenação teatral de uma família de propaganda de margarina, mas as falas em torno do motivo da visita de Elvis, por parte da mãe, são bastante agressivas. Quando a avó fala sobre ser óbvio que a neta está grávida e veio à casa dos pais para contar, a música parece falhar, com um efeito sonoro característico de disco quebrado, para depois voltar mais alta, como se concluísse o espetáculo. Em uma conversa particular, a mãe se refere à Madona, apresentada como Adailton, como “essa pessoa” a todo instante, e acusa a filha de possuir tipo de transtorno psicopatológico. “*Você pensa que é Elvis, um personagem que você inventou, mas você é Elvira*”, introduz uma conversa que acaba com a mãe confessando estar feliz pela gravidez da filha. O espectador é levado a pensar que a mãe se sente “aliviada” com a notícia, já que ela parece mostrar que a filha, ao procriar, performa um papel heterossexual que pode conformar pensamentos arraigados de heteronormatividade, diferente da verdadeira situação de Elvis, que é explicitada logo a seguir.

Ao conseguir ser efetivada no jornal depois de uma foto flagrando um bandido sendo assassinado do seu lado por um policial, Elvis conversa com o chefe sobre a sua vida pessoal de forma bem breve. Ela afirma ser gay e estar grávida, debochando com pequenas risadas de uma suposta dificuldade de compreensão do chefe (Bruno Padilha), que, por sinal, se chama Clark e usa uma camiseta do Super-Homem por debaixo da camisa.

Com a situação financeira mais estável e uma pequena poupança resultante de parte da venda do apartamento, Elvis oferece dinheiro para que Madona termine de estruturar seu show, mas ela recusa, alegando que o bebê dos dois, de sexo “indefinido” (como o médico afirmou em um exame de ultrassom, provocando risadas nas duas), precisará de dinheiro também. Então, com a data do show e suas respectivas contas para pagar, Madona recorre ao mercado de cinema pornográfico pela última vez, em segredo, pois prometeram sigilo e divulgação somente em um circuito fechado envolvendo outros países. O mercado sexual ao redor do mundo parece ter um grande fetiche em torno de travestis brasileiras, pois elas são famosas em vários pontos da Europa e renderam até filmes estrangeiros, como os já mencionados *Tiresia* e *Princesa*.

Por fim, toda a produção do filme pornô se mostra uma armadilha de João Tripé, que contracenava com Madona para a humilhar, já que ela não podia se recusar a atuar no meio do set. A opressão sofrida por atrizes pornô na indústria de entretenimento adulto comercial já foi retratada em diferentes contextos. Madona, nessa cena, representa todas aquelas que, por trás de uma suposta glamourização ou fetichização de um ato sexual, está devastada por dentro. Ela passa dias sem

conseguir superar, não conseguindo dormir, assolada por pesadelos envolvendo seu medo de ser rejeitada, de ter sua existência descartada por não “valer” a mesma coisa que uma pessoa sem esse histórico de vida, na qual podemos ver, claramente, na pele dela, o medo da abjeção que esta hierarquização dos corpos teorizada por Butler incide em vidas humanas.

No dia de sua estreia no teatro, com a casa lotada, Madona é surpreendida com a chegada de Elvis, que havia visto o vídeo pornô e estava muito abalada, cobrando explicações. Depois de um desfecho digno de um melodrama clássico, no qual o vilão aparece e é morto pela participação especial de José Wilker no papel de Pachecão, o policial militar que namora uma das amigas de Madona, o longa-metragem se encerra com a apresentação da travesti como uma das vedetes dos anos 50 que ela tanto venerava, em um espetáculo musical que representa, ali, a realização de seu maior sonho, deixando implícita a possibilidade de superação dessa visão abjeta a qual ela foi submetida por toda a vida, para poder brilhar sendo ela mesma, travesti e atriz de teatro respeitada, com uma família feliz e estável.

O final feliz “clichê”, diferente de *Vera* e de *Quanto Dura o Amor?*, mostra um grande aspecto positivo para a causa transgênera, retratada em todo o filme como um dado natural de uma história de amor, sem apagar sua luta por legitimidade. Afinal, é clichê pra quem ver uma travesti conquistando o espaço que deseja no convívio social? Sem dúvida, *Elvis e Madona*, que adotou a estética do pastiche para homenagear comédias românticas, as ressignificando por meio de um enfoque em histórias mais alinhadas com as novas possibilidades legitimadas no âmbito da sexualidade, mostra um avanço do nosso cinema. Mesmo com algumas limitações, o longa-metragem mostra que o meio audiovisual ainda é um fértil campo de luta por reconhecimento e melhores representações a respeito de vidas e histórias humanas, refletidas no cotidiano por meio das representações sociais em relação ao espaço de transgêneros no nosso imaginário, que precisa se modificar para melhor inserir este grupo em nossa identidade cultural brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendendo que as contradições em torno de assuntos como a sexualidade podem ganhar voz através da indústria de comunicação na qual o cinema se insere, e que os avanços na área de tecnologia de imagem e som permitiram com que cada vez mais pessoas tenham liberdade e acesso a equipamentos para produzir seus filmes, é visível que o processo que envolve a cadeia audiovisual também é um ambiente político, com reivindicações de vários tipos de pensamento diferentes. Tais pontos de vista podem ser efetivamente ilustrados em infindáveis discursos cinematográficos e pensados dentro do meio acadêmico, que, ainda bem, produz cada vez mais material a respeito da abordagem de identidades de gênero não-hegemônicas, sendo impossível encerrar esta discussão aqui. Na contemporaneidade, como afirma Louro (2008, p. 94), “o cinema, como tantas outras instâncias, pluraliza suas representações sobre a sexualidade e os gêneros. Por toda parte (e também nos filmes) proliferam possibilidades de sujeitos, de práticas, de arranjos, e, como seria de se esperar, de questões”.

A teoria *queer*, ao se assumir, desde as suas origens, como uma possibilidade simultaneamente teórica e política, desmascara os regimes de poder baseados no discurso sobre a sexualidade e, ao mesmo tempo, procura ultrapassá-los, dando visibilidade às identidades de gênero até então abjetas, para que estas possam ser socialmente integradas de forma mais digna na vida prática. No Brasil, estamos acompanhando o constante crescimento das produções acadêmicas que propõem reflexões para destacar a vivência de transexuais e travestis com o objetivo, herdado do *queer* norte-americano, de humanizar pessoas, no sentido de dar a elas materialidade, rosto e voz, abandonando representações que as coisificam em nome de uma sociedade mais atenta às demandas de sexualidades transgêneras.

Por meio dos longas-metragens citados e analisados ao longo desta pesquisa, observamos diferentes tipos de representações referentes à temática da identidade de transexuais e travestis, e comprovamos uma das hipóteses dessa pesquisa: há, ainda que de forma tímida, representações úteis para verificar situações mais próximas de vivências transgêneras dignas. Embora hajam muitos exemplos de obras que reproduzem o discurso dominante de abjeção dessas identidades, é inegável que *Vera*, *Quanto dura o amor?* E *Elvis e Madona*, ao mostrarem as alegrias e tristezas de pessoas que vivenciam em seus corpos a inadequação à normatividade patriarcal, contribuem para novas imagens mais francas que podem unir o espectador ao tema, fazendo um convite para

que nos sensibilizemos, por meio da arte, com “a dor e a delícia” experimentadas por pessoas que “ousam” em apenas ser o que são, mesmo com tantas adversidades como as apresentadas nessas representações.

Procuramos pesquisar a afirmação levantada de que a história do cinema caminha com os avanços sociais em outras áreas e modifica suas representações ao longo do tempo. A confirmamos aqui, quando focamos nos principais pontos das análises fílmicas realizadas, mostrando que há muitas produções atuais com o conteúdo diferente do estereótipo “dominante”, que ainda enxerga pessoas transgêneras de forma ridicularizada e sem legitimidade em suas representações. Esse estereótipo de ridicularização, frequente em diversos meios audiovisuais, ainda pode ser chamado de dominante em comparação com o alcance dos filmes aqui analisados, pois obras como *Vera*, *Elvis* e *Madona* e *Quanto Dura o Amor?* ainda são desconhecidas do grande público e circulam com maior destaque no meio cinematográfico alternativo, em festivais de filmes LGBT ou de cinemas não-comerciais, pouco vendáveis. Mas enxergar um horizonte mais otimista ainda é possível, já que, em décadas anteriores, não possuíamos sequer exemplos de representações alinhadas com nenhuma das demandas políticas *queer* no país.

Podemos enxergar avanços no cotidiano que refletem a articulação do debate acadêmico com a humanização de transexuais e travestis no dia-a-dia, refletida cada vez mais em um braço do cinema brasileiro menos dependente de instituições que compactuam com o pensamento hegemônico, além, é claro, do projeto de lei João W. Nery, referente a uma mudança menos burocrática de documentos para pessoas que desejam adequar seus dados civis à identidade de gênero autodeterminada por elas, não pelo discurso médico do bisturi ou o religioso, braços da normatividade patriarcal, que as oprime constantemente. Assim, o cinema brasileiro caminha junto com a realidade do país, ainda que de forma menos compassada, rumo a um futuro mais digno para um número maior de pessoas.

Espera-se que esta pesquisa, que explora alguns aspectos quantitativos e qualitativos entre um sucinto mapeamento filmográfico e um delineamento analítico do conteúdo de algumas obras cinematográficas de produção nacional, possa esclarecer alguns conceitos e auxilie nas problematizações das representações de transexuais e travestis no nosso cinema, para que continuemos a avançar na solidificação de um discurso contra-hegemônico difundido por meio de práticas que visem uma maior valorização e respeito à diversidade humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Daniela. **Qual a diferença entre travesti e transexual?** São Paulo: [s.n.], abril de 2013.

Disponível em: <<http://alegriafalhada.blogspot.com.br/2013/04/qual-diferenca-entre-travesti-e.html>>

Acesso em 13/10/14.

ALTHUSSER, Louis. Ideology and Ideological State Apparatuses. In: _____. **Lenin and Philosophy, and Other Essays**. Londres: New Left Books, 1971, p. 127-188.

Disponível em: <<https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>>

Acesso em 24/10/14.

ARIAS, Maria. **A liberação da mulher**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo**, vol. II: a experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENTO, Berenice. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense – coleção Primeiros Passos, 2008.

_____. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense - coleção Primeiros Passos, 1994.

BRASIL. **Projeto de Lei nº 5002** – Lei João W. Nery, de 20 de fevereiro de 2013.

Disponível em:

<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1059446&filename=PL+5002/2013>

Acesso em 01/11/14.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e o pós-modernismo. In: **Cadernos Pagu**, n. 11. Campinas: UNICAMP, 1998, p. 11 – 42.

Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=51196&opt=1>>

Acesso em 20/10/14.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo” – Introdução. In: LOURO, Guacira L. (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autênci, 2000, p. 151 – 166.

Disponível em:

<<http://copyfight.me/Acervo/livros/LOURO,%20Guacira%20Lopes.%20O%20Corpo%20Educao.pdf>>

Acesso em 29/09/14.

CAMPOS, Daniel R. Estranhos em noites pontilhadas. In: **Anais do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom**. Porto Alegre: PUC, 2004, p. 1 – 15.

CURIEL, Ochy. Los aportes de las afrodescendientes a la teoría y la práctica feminista: desuniversalizando el sujeto *mujeres*. In: FEMENIAS, Maria L. (org.). **Perfiles del feminismo Iberoamericano**, vol. 3. Buenos Aires: Catálogos, p. 163-190.

Disponível em:

< http://www.iidh.ed.cr/comunidades/diversidades/docs/div_enlinea/afros%20feminismo.htm>

Acesso em 03/10/14.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol I. São Paulo: 34, 1995.

DYER, Richard. **Pastiche**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007.

Disponível em: < <http://www.columbia.edu/itc/film/gaines/historiography/Dyer.pdf>>

Acesso em 31/10/14.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p.151-170.

Disponível em:

<http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/estudos_culturais_08_06.php>

Acesso em 15/10/14.

FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora L. De cores e matizes: sujeitos, conexões e desafios no Movimento LGBT brasileiro. In: **Sexualidad, Salud y Sociedad**. Rio de Janeiro: UERJ, 2009, p. 54 – 81.

Disponível em:

< <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/article/view/41>>

Acesso em 16/10/14.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**, vol. I. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France em 1970, 5ª edição. São Paulo: Loyola, 1999.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1ª ed., reimp. 13, Rio de Janeiro: 2008.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

IKEDA, Marcelo. **O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa**. Niterói: UFF, 2011.

Disponível em: < http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4678>

Acesso em 15/10/14.

JESUS, Jaqueline G. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília: [s. n.], 2012.

Disponível em:

<http://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989>

Acesso em 21/09/14.

JIMENEZ, Luciene; ADORNO, Rubens. O sexo sem lei, o poder sem rei: sexualidade, gênero e identidade no cotidiano travesti. In: **Cadernos Pagu**, n. 33. Campinas: UNICAMP, julho – dezembro de 2009, p. 343 – 367.

Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n33/13.pdf>>

Acesso em 31/10/14.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

_____. Somos todos travestis: o imaginário *camp* e a crise do individualismo. In: **Lugar Comum**, n. 9-10. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 147 – 159.

Disponível em: < <http://tinyurl.com/nful36o>>

Acesso em 23/10/14.

LOURO, Guacira L. Pedagogias da sexualidade. In: _____. (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autênciã, 2000, p. 7 – 27.

_____. Cinema e sexualidade. In: **Educação & Realidade**, vol. 33. Porto Alegre: UFRGS, 2008, p. 81-98.

KAPLAN, E. Ann. **Women and Film: both sides of the camera**. Londres e Nova Iorque: Methuen, 1983..

MEDEIROS, Bartolomeu T. F. de. Deslocamentos em dois cortejos processionais católicos. In: **Religião e Sociedade**, n. 28. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos da Religião, 2008, p. 125-145.

Disponível em:

< http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872008000100007>

Acesso em 01/11/14.

MELO, Érica. Feminismos: velhos e novos dilemas. In: **Cadernos Pagu**, n. 31. Campinas: UNICAMP, julho – dezembro de 2008, p. 553 – 564.

Disponível em:

< http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332008000200024&script=sci_arttext>

Acesso em 13/10/14.

MONTORO, Tânia. Protagonismos de gênero nos estudos de cinema e televisão no país. In: **Lumina – revista do programa de pós-graduação em comunicação**, vol. 3, n. 2. Juiz de Fora: UFJF, dezembro de 2009.

Disponível em: < <http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/247>>

Acesso em 15/10/14.

MONTORO, Tânia; FERREIRA, Ceíça. Gênero e raça: um mergulho nos estudos de comunicação e recepção. In: **Animus – revista interamericana de comunicação midiática**, vol. 13, n. 25. Santa Maria: UFSM, junho de 2014, p. 1 – 22.

Disponível em: < <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/animus/article/view/13041>>

Acesso em 21/10/14.

MORENO, Antonio N. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Campinas: UNICAMP, 1995.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2003.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: **revista Screen**, n. 16.3. Oxford: Universidade de Oxford, outono de 1975, p. 6 – 18.

Disponível em: < <http://terpconnect.umd.edu/~mquillig/20050131mulvey.pdf>>

Acesso em 13/10/14.

NAZARIO, Luiz. O outro cinema. In: **Aletria – revista de estudos em Literatura**, v. 16. Belo Horizonte: UFMG, julho – dezembro de 2007, p. 94 – 109.

Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/POSLIT/08_publicacoes_pgs/Aletria%2016/07-Luiz-Nazario.pdf>

Acesso em 16/10/14.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids**. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. Traduições e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? In: **revista Periódicus**, n. 1. Salvador: UFBA, maio – outubro de 2014.

Disponível em: < <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150>>

Acesso em 23/10/14.

PINTO, Leonor S. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. In: **Memória da Censura do Cinema Brasileiro**. [s.l.: s. n.], março de 2006.

Disponível em:

<http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>

Acesso em 20/10/14.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene c. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista estudos feministas**, vol. 10, n. 1. Santa Catarina: UFSC, 2002, p. 155 - 167. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2002000100009&script=sci_arttext> Acesso em 13/10/14.

ROTH, Rosely. Vera, o filme. In: MARTINHO, Miriam (org.). **Boletim Um Outro Olhar**, n.1. São Paulo: [s.n.], setembro – dezembro de 1987.

SCOTT, Joan W. **Only paradoxes to offer: French feminists and the rights of man**. Cambridge: Universidade de Harvard, 1996. Disponível em: < <http://tinyurl.com/kbf7xpc>> Acesso em 15/10/14.

DA SILVA, Ellis R. A. **Representações sociais e imagens em fotografias do corpo masculino em revistas gays**. Brasília: UnB, 2007. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3232> Acesso em 02/12/14.

SUBERO, Gustavo. Fear of the trannies: on filmicphobia of transvestism in the new Latin-American cinema. In: **Latin-American research review**, vol. 43, n. 2. Baltimore: Universidade Johns Hopkins, 2008. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/latin_american_research_review/v043/43.2.subero.pdf> Acesso em 21/10/14.

STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen. **The transgender studies reader**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006. Disponível em: < <http://tinyurl.com/mwbkrll>> Acesso em 23/10/14.

SWAIN, Tania Navarro. Corpos construídos, superfícies de significação, processos de subjetivação. In: STEVENS, Maria; SWAIN, Tania (orgs.). **A construção dos corpos – Perspectivas Feministas**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008. Disponível em: < http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-corpos_construidos.pdf> Acesso em 18/10/14.

TOURAINÉ, Alain. Na fronteira dos movimentos sociais. In: **Sociedade e Estado**, vol. 21, n.1. Brasília: UnB, janeiro – abril de 2006, p. 17 – 28. Disponível em: <http://www.justicaambiental.org.br/v2/admin/anexos/addon/doc_compartilhado/17_76434000.pdf> Acesso em 21/10/14.

UNAIDS. Global report: UNAIDS report on the global AIDS epidemic 2012.
Disponível em: <<http://bit.ly/14TM4ZV>> Acesso em 20/10/14.

V., Viviane. Trans* Sexualidade: reflexões sobre a mercantilização do sexo desde uma perspectiva transgênera. In: **revista Periódicus**, n. 1. Salvador: UFBA, maio – outubro de 2014.
Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10154>>
Acesso em 15/10/14.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**, 2ª edição.
Campinas: Papirus, 2002.

WHITTLE, Stephen; TURNER, Lewis; AL-ALAMI, Maryam. **Engendered Penalties:** transgender and transsexual people's experiences of inequality and discrimination. Manchester: Universidade Metropolitana de Manchester, 2007.
Disponível em: <<http://www.pfc.org.uk/pdf/EngenderedPenalties.pdf>>
Acesso em 24/10/14.

WHITTLE, Stephen et al. **Reclaiming genders:** transsexual grammars at the fin de siècle. Nova Iorque e Londres:
Disponível em: <<http://tinyurl.com/ly4tl59>>
Acesso em 24/10/14.

WONDER, Cláudia. **Olhares de Cláudia Wonder:** crônicas e outras histórias. São Paulo: GLS, 2008.
Disponível em: <<http://tinyurl.com/claudiawonder>>
Acesso em 30/10/14.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**, 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZANFORLIN, Sofia. **Rupturas possíveis:** representação e cotidiano na série Os Assumidos (*Queer as Folk*). São Paulo: Annablume, 2005.

ZIELINSKI, Ger. Queer theory. In: ANDERSON, Gary; HERR, Kathryn (orgs.). **Enciclopédia de Ativismo e Justiça Social**, vol. III. Thousand Oaks: SAGE, 2007, p. 1188 – 1190.

FILMOGRAFIA

20 Centímetros. Direção: Ramón Salazar. Espanha, 2005, 113 minutos.

AINDA Agarro esta Vizinha. Direção: Pedro Carlos Rovai. Brasil, 1974, 100 minutos.

UM AMOR na Trincheira (*Soldier's Girl*). Direção: Frank Pierson. Estados Unidos, 2003, 112 minutos.

AUGUSTO Aníbal Quer Casar. Direção: Luiz Barros. Brasil, 1923.

UMA BABÁ quase Perfeita (*Mrs. Doubtfire*). Direção: Chris Columbus. Estados Unidos, 1993, 125 minutos.

AS BRANQUELAS (*White Chicks*). Direção: Keenen Ivory Wayans. Estados Unidos, 2004, 110 minutos.

THE BRANDON Teena Story. Direção: Susan Muska. Estados Unidos, 1998, 89 minutos.

CARANDIRU. Direção: Héctor Babenco. Brasil, 2003, 147 minutos.

CARNAVAL de Fogo. Direção: Watson Macedo. Brasil, 1949, 97 minutos.

CARNAVAL Atlântida. Direção: José Carlos Burle. Brasil, 1952, 95 minutos.

CLUBE de Compras Dallas (*Dallas Buyers Club*). Direção: Jean-Marc Vallée. Estados Unidos, 2013, 117 minutos.

CRUEL and Unusual Direção: Janet Baus, Dan Hunt e Reid Williams. Estados Unidos, 2006, 66 minutos.

DOCE Amianto. Direção: Guto Parente e Uirá dos Reis. Brasil, 2013, 77 minutos.

O DONZELO. Direção: Stefan Wohl. Brasil, 1970, 108 minutos.

ELVIS e Madona. Direção de Marcelo Laffitte. Brasil, 2011, 105 minutos.

EU te Amo. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil, 1981, 110 minutos.

EU Sei que Vou te Amar. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil, 1986, 110 minutos.

AS FILHAS da Chiquita. Direção: Priscilla Brasil. Brasil, 2006, 52 minutos.

A GIRL Like me: the Gwen Araujo Story. Direção: Agnieszka Holland. Estados Unidos, 2006, 96 minutos.

GLEN ou Glenda? (*Glen or Glenda*). Direção: Ed Wood. Estados Unidos, 1953, 71 minutos.

GUN Hill Road. Direção: Rashaad Ernesto Green. Estados Unidos, 2011, 88 minutos.

HEDWIG – Rock, Amor e Traição (Hedwig and the Angry Inch). Direção: John Cameron Mitchell. Estados Unidos, 2001, 95 minutos.

HOMEM e Mulher até Certo Ponto (*Myra Breckinridge*). Direção: Michael Sarne. Estados Unidos, 1970, 93 minutos.

KÁTIA. Direção: Karla Holanda. Brasil, 2012, 74 minutos.

LADY Valor: the Kristin Beck Story. Direção: Sandrine Orabona, Mark Herzog. Estados Unidos, 2014, 90 minutos.

A LEI do Desejo (*La Lei del Deseo*). Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 1987, 102 minutos.

MÁ Educação (*La Mala Educación*). Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 2004, 109 minutos.

MACHO e Fêmea. Direção: Ody Fraga. Brasil, 1973, 100 minutos.

OS MACHÕES. Direção: Reginaldo Faria. Brasil, 1972, 94 minutos.

A MALDIÇÃO do Sanpaku. Direção: José Joffily. Brasil, 1991, 91 minutos.

MARROCOS (*Morocco*). Direção: Josef von Sternberg. Estados Unidos, 1930, 92 minutos.

MENINOS não Choram (*Boys don't Cry*). Direção: Kimberly Peirce. Estados Unidos, 1999, 118 minutos.

MELTING Away (Nameess Ba'Geshem). Direção: Doron Eran. Israel, 2012, 86 minutos.

MEU Amigo Cláudia. Direção: Dácio Pinheiro. Brasil, 2009, 87 minutos.

MINHA Vida em Cor de Rosa (*Ma Vie en Rose*). Direção: Alain Berliner. França, 1997, 88 minutos.

MI Querida Señorita. Direção: Jaime de Armiñán. Espanha, 1972, 80 minutos.

MR. Angel. Direção: Dan Hunt. Estados Unidos, 2013, 68 minutos.

MULHER de Verdade. Direção: Alberto Cavalcanti. Brasil, 1954, 100 minutos.

MULHERES, Cheguei!. Direção: Victor Lima. Brasil, 1961, 102 minutos.

NASCI para ser Mulher (*I Want what I Want*). Direção: John Dexter. Reino Unido, 1972, 91 minutos.

NÃO Quero Ser um Homem (*Ich möchte kein Mann sein*). Direção: Ernst Lubitsch. Alemanha, 1918, 41 minutos.

NOOR. Direção: Çağla Zencirci e Guillaume Giovanetti. Paquistão/França, 2014, 79 minutos.

NUM Ano de 13 Luas (*In einem Jahr mit 13 Monden*). Direção: Rainer Werner Fassbinder. Alemanha, 1978, 124 minutos.

OLHE para mim de Novo. Direção: Kiko Goiffman e Cláudia Priscilla. Brasil, 2012, 77 minutos.

ORLANDO, a Mulher Imortal (*Orlando*). Direção: Sally Potter. Reino Unido/ Rússia/ Itália/França/Holanda, 1992, 94 minutos.

A PELE que Habito (*La Piel que Habito*). Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 2011, 121 minutos.

PIXOTE, a Lei do mais Fraco. Direção: Héctor Babenco. Brasil, 1981, 128 minutos.

PRINCESA. Direção: Henrique Goldman. Reino Unido/Brasil, 2001, 96 minutos.

PRISCILLA, a Rainha do Deserto (*The Adventures of Priscilla, the Queen of the Desert*). Direção: Stephan Elliot. Austrália, 1994, 103 minutos.

QUANTO dura o amor? Direção de Roberto Moreira. Brasil, 2009, 83 minutos.

QUANTO mais Quente, Melhor (*Some Like it Hot*). Direção: Billy Wilder. Estados Unidos, 1959, 121 minutos.

QUESTÃO de Gênero. Direção: Rodrigo Najar. Brasil, 2007, 95 minutos.

DE SALTO Alto (*Tacones Lejanos*). Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 1991, 113 minutos.

O SEXUALISTA. Direção: Egydio Eccio. Brasil, 1975, 106 minutos.

SEXING the Transman. Direção: Buck Angel. Estados Unidos, 2011, 70 minutos.

SE Nada mais Der Certo. Direção: José Eduardo Belmonte. Brasil, 2009, 120 minutos.

STRELLA. Direção: Panos H. Koutras. Grécia, 2009, 113 minutos.

TIRESIA. Direção: Bertrand Bonello. França, 2003, 115 minutos.

TODA Terça-feira (*52 Tuesdays*). Direção: Sophie Hyde. Austrália, 2014, 110 minutos.

TOMBOY. Direção: Céline Sciamma. França, 2011, 82 minutos.

TOOTSIE. Direção: Sidney Pollack. Estados Unidos, 1982, 116 minutos.

TRANSAMÉRICA (*Transamerica*). Direção: Duncan Tucker. Estados Unidos, 2005, 103 minutos.

TRUE Blue (Galazio Forema). Direção: Giannis Diamantopoulos. Grécia, 2005, 108 minutos.

TUDO Sobre Minha Mãe (Todo Sobre Mi Madre). Direção: Pedro Almodóvar. Espanha, 1999, 101 minutos.

VENUS Boyz. Direção: Gabrielle Baur. Alemanha, 2002, 102 minutos.

VERA. Direção de Sérgio Toledo. São Paulo: distribuído pela Embrafilme, 1986, 85 minutos.

VICTOR ou Victoria? (Victor Victoria). Direção: Blake Edwards. Estados Unidos, 1982, 132 minutos.

VOVÓ...ZONA (Big Momma's House). Direção: Raja Gosnell. Estados Unidos, 2000, 98 minutos.