

Talita Iasmin Soares Aquino

**Figuras (não) binárias: construções de gênero em personagens trans-  
mulheres no cinema do início do século XXI**

Talita Iasmin Soares Aquino

Figuras (não) binárias: construções de gênero em personagens trans-mulheres no cinema do século XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação do Departamento de Comunicação da  
Universidade Federal de Minas Gerais  
como quesito parcial para a  
obtenção do título de Mestre.  
Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem  
Orientador: Carlos Magno Camargos Mendonça.

Belo Horizonte  
2015

301.16 Aquino, Talita Iasmin Soares  
A657f Figuras (não) binárias [manuscrito] : construções de  
2015 gênero em personagens trans-mulheres no cinema do início do  
século XXI / Talita Iasmin Soares Aquino. - 2015.  
85 f. : il.  
Orientador: Carlos Magno Camargos Mendonça.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2.Cinema - Teses. 3.Relações de  
gênero – Teses. I. Mendonça, Carlos Magno Camargos . II.  
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia  
e Ciências Humanas. III. Título.

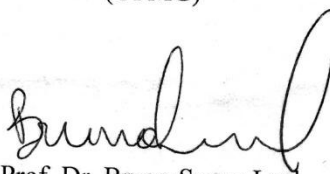
*“Figuras (não) binárias: construções de gênero em personagens trans-mulheres no cinema do início do século XXI”*

**Talita Iasmin Soares Aquino**

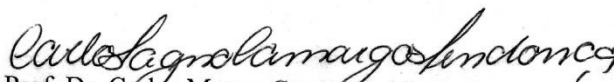
Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dra. Erica Renata de Souza  
(UFMG)



Prof. Dr. Bruno Souza Leal  
(UFMG)



Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça  
(orientador - UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 16 de abril de 2015.

## Agradecimentos

À minha mãe, Danizete, por acreditar em mim e incentivar todos os meus sonhos.

Ao meu pai Marcelo e à minha avó Maria, por me apoiarem e torcerem por mim.

Ao meu companheiro Thales, por ser a dose diária de amor que me fez (e faz) continuar.

À amiga Geanini Hackbardt, Eloah Monteiro, Aramis Assis; Priscila Dionísio [*sic*], Bárbara França, Layza Queiroz, Raul Gondim, Thiago Padovan, Izabel Abreu, Thiago Moyano, Thais Faria, Livia Alcântara, Alisson Paiva, Paula Machado, Kika Tonetti, Ismael Silveira, Luiza Silva, Andriza Andrade, Estela Villegas, Mariana Septímio, Jozeli Rosa, Julia Fagioli e Lucas Simões, por me ajudarem em todas as casas, crises, dúvidas, revisões, traduções, choros e comemorações.

À tia Dália, pelo apoio sempre que preciso.

À Nayara Soares Branco, pela revisão esmerada.

À Erica Souza, Bruno Leal e André Brasil, pelas contribuições nas bancas de qualificação e defesa.

Ao Carlos Magno Mendonça, por todas as experiências compartilhadas.

À equipe da PPGCOM, servidoras (es) e docentes, pelo suporte.

À CAPES, pelo financiamento.

## Resumo

As experiências trans expõem disputas políticas, negociações entre saberes-poderes e entrelaçamentos de discursos e agências dos corpos. Esta pesquisa pretendeu refletir sobre a matriz binária do gênero em diálogo com sete filmes: *Hedwig and the Angry Inch* (2001), *Madame Satã* (2002), *Tiresia* (2003), *Transamerica* (2005), *Strella* (2009), *Kátia* (2012) e *Laurence Anyways* (2012). Nestes filmes, as protagonistas, personagens trans, são trazidas à tela em narrativas que constroem o trânsito entre os gêneros em gestos, vestes, cenários e iluminação. Em diversos acordos de similaridade, figuras de gênero emergem como resquícios de formas e modelos identificáveis, reafirmando ou subvertendo estereótipos. Assim, buscamos compreender como os filmes performam o gênero a partir das figuras que fazem emergir. Para tal, elencamos os trabalhos de Erich Auerbach (1997), Judith Butler (2013), Marcel Mauss (2003), Jacques Rancière (2012), Victor Turner (2008), entre outros, como arcabouço teórico de nossa investigação.

**Palavras-chave:** gênero, corpo, cena performática, performatividade, imagem

## **Abstract**

The trans experiences exposes political disputes, negotiations between power/knowledge and an intertwining of speeches and body agencies. This research aimed at reflecting on the binary gender matrix in dialogue with seven movies: *Hedwig and The Angry Inch* (2001), *Madame Satã* (2002), *Tiresia* (2003), *Transamerica* (2005), *Strella* (2009), *Kátia* (2012) and *Laurence Anyways* (2012). In these films, the protagonists, all trans-characters, are brought to the screen in narratives that build up the transit between genders in gestures, clothing, scenarios and lightning. In various similarity agreements, gender figures emerge as remnants of identifiable shapes and models, reaffirming or subverting stereotypes. Thus, we intended to comprehend the way in which such movies perform gender from the figures they emerge. To do so, we list the works of Erich Auerbach (1997), Judith Butler (2013), Marcel Mauss (2003), Jacques Rancière (2012), Victor Turner (2008), among others, as theoretical foundation of our research.

**Keywords:** body, gender, performative scene, performativity, image

# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO I - TRÂNSITO BINÁRIO</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO II - IMAGENS, CORPOS E LIMINARIDADE</b>	<b>37</b>
<b>2.1 BETWIX-AND-BETWEEN</b>	<b>41</b>
<b>2.2 CONSTRUÇÃO DO FEMININO</b>	<b>50</b>
2.2.1 PERNAS CRUZADAS	51
2.2.2 RECLINAÇÃO DO PULSO (DESMUNHECAR)	54
2.2.3 MÃO NO ROSTO	55
<b>CAPÍTULO III - OS FILMES PERFORMAM</b>	<b>59</b>
3.1 "ESPELHO, ESPELHO MEU"	71
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E AUDIOVISUAIS</b>	<b>83</b>



# Introdução

À gênese do cinema seria impossível imaginar quantas transformações estéticas e possibilidades tecnológicas se desdobrariam à frente na história. Até agora, segunda década do século XXI, incontáveis obras cinematográficas encontraram reconhecimento e outras continuam buscando por ele. Das mais variadas correntes artísticas ou do "amadorismo", das grandes produções às imagens captadas por *smartphones*, a profusão de imagens cinematográficas alcança níveis estratosféricos. Assumimos que o objetivo desta pesquisa não é discutir o cinema em si, mas certas peculiaridades das imagens; e entendemos imagem não como o duplo de algo, mas como um "jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito" (RANCIÈRE, 2012, p. 92). As imagens carregam imensa carga pedagógica e performativa, pois mostram, ensinam e inventam a realidade social, fazendo emergir *figuras* que se apresentam como resquícios de formas ou modelos previamente identificáveis.

Compreendemos figura como algo real e histórico que "anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica" (AUERBACH, 1997, p. 27). A relação entre os dois eventos é revelada por acordo ou similaridade em que a coadunação de fenômenos semelhantes não se dá, entretanto, sem a presença de aspectos de mutabilidade e incompletude. A manifestação deste algo que se concretizará no futuro, em constante devir, se dá por meio do preenchimento de uma forma por aquilo que lhe é similar. Assim "a interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro" (AUERBACH, 1997, p. 46). A união entre as duas partes aponta para o acontecimento real ou definitivo, sem jamais alcançá-lo. Buscamos, nesta pesquisa, analisar figuras que emergem de filmes em que o trânsito entre os gêneros feminino e masculino é abordado. Partindo daí, tentamos encontrar conexões entre estas figuras e práticas cotidianas, discutindo o lugar do corpo enquanto desestabilizador de sentidos comuns e a performatividade do cinema na reinvenção de sentidos e significados. Nosso objetivo é questionar a presença de figuras

estereotipadas<sup>1</sup> que funcionem como embasamento para violências que a população trans<sup>2</sup> vivencia cotidianamente.

Optamos por analisar os filmes enquanto performance, por entendê-la como "atos de transferência vitais", que constroem o conhecimento, a memória e "um sentido de identidade social" (TAYLOR, 2013, p. 27). Ao reiterar comportamentos, ou seja, recombina "pedaços de comportamento previamente exercido" (SCHECHNER, 2003, p. 34), a performance marca, acentua e valoriza determinadas condutas reconhecidas pela cultura da qual faz parte (entendendo conduta como o comportamento relativo às normas socioculturais<sup>3</sup>). O *corpus* de análise é formado por duas obras nacionais e cinco internacionais, lançadas entre os anos de 2001 e 2012; sendo seis ficções e um documentário. Dentro do arcabouço de filmes que abordaram a temática durante os anos iniciais do século XXI, as obras foram selecionadas de acordo com o protagonismo das personagens trans e o reconhecimento da crítica por meio de indicações ou premiações. Embora os objetivos desta pesquisa se dirijam menos aos desdobramentos narrativos do que às imagens recortadas de cada obra, apresentamos uma pequena sinopse de cada um deles com a intenção de situar o leitor sobre os enredos.

Começaremos pelo filme que mobilizou toda esta pesquisa (como explicaremos adiante), *Hedwig and the Angry Inch* (2001). O musical, proveniente do setor *off-broadway*, dirigido e protagonizado por John Cameron Mitchell, conta como Hensel, homossexual da Alemanha Oriental, amante do *glam rock* e do mundo além do muro de Berlim, luta para encontrar sua alma-gêmea. Ao conhecer um militar americano (Luther), Hensel aceita realizar uma cirurgia de mudança de sexo para que fosse possível se casar com ele e ir embora. A cirurgia não sai como o esperado e, ao invés do órgão genital feminino, Hensel, agora Hedwig, fica com uma sequela: um pedaço de carne apelidado por ela de *angry inch* (polecgada nervosa). Em território americano, e abandonada por Luther, Hedwig sobrevive cantando em bares e restaurantes populares e busca vingança contra Tommy Gnosis, um antigo amor que alcançou fama após roubar as músicas compostas por ela. A estética *camp*<sup>4</sup> é

---

1 Utilizaremos o termo *estereótipo* como "imagem fixa e preconcebida acerca de algo ou alguém. É o fundamento das crenças e dos preconceitos" (JESUS, 2012, p. 29).

2 O termo *trans* seria um "conceito 'guarda-chuva' que abrange o grupo diversificado de pessoas que não se identificam, em graus diferentes, com comportamentos e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado" (JESUS, 2012, p. 26).

3 Cf. ZUMTHOR, 2014.

4 A estética *camp* surge como o afastamento do campo semântico da masculinidade, no decorrer do século XX, por influências principalmente midiáticas. Na busca por espaços sociais que possibilitassem o desenvolvimento de uma sensibilidade antimasculina a literatura, o balé, a ópera, a música, as artes visuais foram utilizadas como abrigo (MARQUES FILHO & CAMARGO, 2008). Discutiremos melhor o tema posteriormente no trabalho.

trabalhada de forma bastante profícua neste filme, e quase tudo parece não fixar-se a significados previamente dados. A própria protagonista, ao metaforizar-se como o novo muro de Berlim, atravessa a narrativa sem se encaixar por completo em apenas uma categoria, posto que se oferece como homem, mulher, cantora, prostituta.

De 2002, *Madame Satã* é dirigido pelo argelino-brasileiro Karim Aïnouz e faz um recorte da vida de João Francisco dos Santos no Rio de Janeiro da década de 30. João ganhou fama nas noites da Lapa por sua vida de malandro e suas apresentações como Madame Satã. Assim como em *Hedwig and the Angry Inch*, a personagem transita entre papéis sociais diversos. Satã é pai, capoeirista, homossexual, cozinheiro, transformista. Seus momentos no palco são catárticos e fora do palco a personagem mantém uma postura embrutecida, nuançada por momentos de delicadeza e *glamour*. Aïnouz<sup>5</sup> questiona as diversidades de gênero e sexual sem se resumir a isto, trabalhando com regionalismos e temas que extrapolam o campo da sexualidade, como a discriminação racial e as desigualdades econômico-sociais. Continuando no terreno dos filmes nacionais, *Kátia* (2012) também discute problemas sociais e/ou regionalismos associados à temática da experiência trans. Kátia é a primeira travesti eleita para cargo político no Brasil e o documentário dirigido por Karla Holanda acompanha a rotina da personagem por alguns dias. Além de seus compromissos de trabalho, da militância LGBT e de suas questões pessoais, o contexto da seca, uma das principais preocupações da população de Colônia do Piauí, no interior do estado, é abordado por meio do cotidiano de Kátia.

De maneira um pouco distinta dos outros três filmes, o canadense *Laurence Anyways* (2012), dirigido por Xavier Dolan, é construído com uma estética mais glamourizada e pela abordagem de um universo de classe média alta. O foco da narrativa é o processo de trânsito da personagem Laurence, do gênero masculino ao feminino, e a relação amorosa com sua companheira neste contexto. Dolan vem ganhando o apreço de crítica e público e, a despeito de sua pouca idade, já traz em sua filmografia obras poderosas, que discutem, principalmente, questões de sexualidade. Também norte-americano, o filme estadunidense *Transamerica* (2005) é um *road movie* independente dirigido por Duncan Tucker que conta a história de Sabrina (Bree), uma mulher (trans) que descobre que tem um filho uma semana antes de realizar a cirurgia de readequação sexual. Este filme também atingiu notória visibilidade ao

---

5 Seu filme mais recente, *Praia do Futuro* (2014), causou polêmica e algumas salas de cinema do Brasil começaram a "avisar" aos espectadores que compravam ingressos que o filme continha cenas de sexo homossexual.

receber duas indicações ao Oscar (melhor atriz e melhor canção) e passou a ser referência dentro da temática trans (talvez em função de sua abordagem didática e aspecto cômico e descompromissado).

Os dois últimos filmes podem ser considerados as obras mais trágicas presentes no *corpus* da pesquisa. *Tiresia* (2003) e *Strella* (2009) relatam o preconceito, a violência e a prostituição. Narrativas que, ao mesmo tempo em que se assemelham por estes fatores, diferem muito na questão estética. *Tiresia* é intenso e obscuro, valendo-se mais das imagens e da trilha sonora do que de diálogos (é também apavorante, criando tensão do início ao fim do filme), enquanto *Strella* é um pouco mais suave e as apresentações de transformistas e *drag queens* (a personagem-título interpreta óperas de Maria Callas) amenizam o ponto central do drama, que se mostra ao público apenas no terço final do filme. *Tiresia* é uma prostituta brasileira residente em Paris, sequestrada e mantida em cativeiro por um homem desconhecido. Sem a manutenção hormonal sua aparência e voz começam a mudar e seu raptor, em desespero, perfura seus dois olhos e a "descarta" na beira da estrada. Sob a direção de Bertrand Bonello, a referência ao mito de Tirésias se faz ainda mais direta quando a personagem cega é acolhida, por uma jovem e por um senhor mais velho, e passa a ter premonições. *Strella*, por sua vez, atualiza o Complexo de Electra com a relação amorosa entre ela e um ex-detento, que ela sabe ser seu pai. A direção de Panos H. Koutras traz elementos surrealistas e uma visada subversiva do mito de Édipo, distanciando-se de moralismos.

Ao longo dos capítulos discutiremos como os gêneros feminino e masculino são construídos nas personagens e quais figuras emergem desta construção. Analisaremos o papel social das personagens, a indumentária, o gesto, o corpo, as características físicas e técnicas corporais utilizadas por elas, o enquadramento e a montagem fílmicos, e como estes elementos *performam* a realidade social. Tomamos por performativo a capacidade do discurso de produzir aquilo que nomeia e por performático uma dimensão menos representativa e mais incorporada, que escapa ao discurso e se doa à afetividade. Ao buscar nestas performances suas relações com a vida diária e à construção de identidades e sentidos comuns, assim como a subversão e invenção de realidades, nos atemos à premissa de que não há "nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez" (SCHECHNER, 2003, p. 27). O comportamento reconhecível e reexecutado, que Richard Schechner chamará de comportamento restaurado, pode "ser aprimorado, guardado e

resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado" (SCHECHNER, 2003, p. 35).

No filme *Paris is burning*<sup>6</sup>, os participantes dos bailes eram avaliados em suas performances de acordo com a capacidade de atingir a "*realness*" (genuinidade, em tradução literal), ou seja, a habilidade de passar despercebidos no grupo social ao qual suas performances faziam referência. Executivos de sucesso, militares renomados, milionários em jantares de gala, cada performance precisava ser perfeita, tanto no cuidado com a indumentária, quanto na postura corporal dos participantes. Executando atos que intentam convencer o outro da realidade encenada, os grupos marginais da Nova Iorque dos anos 80 escancaravam o caráter restaurado e reiterado dos comportamentos da vida diária, mostrando como papéis sociais são construídos também por meio da aparência. Buscamos analisar quais elementos são utilizados pelos filmes do *corpus* para conferir a "*realness*" dos gêneros, seja feminino ou masculino.

Neste momento, peço a compreensão de quem lê este trabalho, pois realizarei uma pequena digressão que contemple meu lugar de fala e o contexto social no qual me insiro e/ou sou inserida. Acreditamos que esta marcação seja de grande importância uma vez que, ao discursar sobre uma experiência que não vivenciamos, é necessário cuidado e consciência dos privilégios que nós, enquanto pesquisadores, temos em relação à população retratada nos objetos empíricos. Também é relevante por inserir na pesquisa vislumbres sobre como performances são capazes de afetar, superando a si mesmas ao integrar e tensionar discursos e sentidos comuns.

\*\*\*

Sou uma mulher cis<sup>7</sup> bissexual. Tenho 27 anos, nasci em Itabira/MG e fui criada em Santa Bárbara/MG. Com exceção de alguns meses que morei fora do estado, durante toda a minha vida residi em Minas Gerais. Nunca saí do território brasileiro. Sou negra e até os 10 anos fui filha de mãe solteira. Morávamos eu, minha mãe e minha avó em uma casa aos

---

6 O documentário norte-americano sobre os "*balls*", duelos de performances da década de 80 frequentados principalmente por homossexuais e pessoas trans, não faz parte do *corpus* de análise desta pesquisa, mas contribuiu para o estudo.

7 A utilização do termo Cis (cisgênero) é uma forma performativa de desconstruir a ideia de naturalidade e originalidade das identidades feminina e masculina. Diz da pessoa que se identifica com o gênero que lhe foi atribuído ao nascimento (JESUS, 2012).

fundos da casa da minha tia. Não tínhamos muito dinheiro ou posses que ultrapassassem a linha da subsistência, mas tínhamos televisão.

Durante toda a infância, e grande parte da adolescência, meus dias se resumiram a estudar e ver TV. Desenhos, novelas, programas de auditório, telejornais e filmes, todos que eu pudesse ver. Ao longo dos anos, a paixão pelo cinema foi surgindo, crescendo e, durante a graduação, um tema específico começou a me instigar: filmes que abordavam a homossexualidade ou sexualidades ditas "dissidentes"<sup>8</sup>. Conheci várias obras por meio de amigos *gays* que pareciam mais conectados a esta "cultura" do que eu. A quantidade de películas me espantava, principalmente porque eu percebia que não eram filmes muito conhecidos (meu parâmetro ainda sendo "filmes que passam na TV"). Não eram filmes que minha família conhecia, ou mesmo amigos da graduação. E eram muitos e eram bons.

Um dia, ao assistir pela primeira vez ao musical *Hedwig and the Angry Inch* (e depois dessa vieram no mínimo outras trinta), também pela primeira vez me ocorreu pensar o gênero: o que definia ser homem ou mulher? Por que só homem e mulher? Eu, que ainda tentava me afirmar enquanto mulher, vi no trânsito de Hedwig que havia algo de estranho e de bobo na forma como a sexualidade humana era compreendida e, ainda mais, o intenso policiamento dos papéis sociais "obrigatórios" a cada gênero. Não que eu ainda não tivesse percebido que mulheres negras, por exemplo, são subjugadas em relação ao seu gênero e raça, mas aquele fora o primeiro momento em que realizei que, independente da pessoa, o regime era o mesmo e funcionava da mesma forma: muitos prejudicados para que poucos recebessem privilégios. E quem se privilegiava, então? Que ideal de ser humano detinha direitos e regalias que uma maioria nomeada "minorias" nem sonhava em possuir?

Meu interesse então centrou-se fortemente no trânsito entre os gêneros e em filmes que abordavam temáticas trans. Eu me sentia um pouco atrasada no debate e na constatação, uma vez que filmes que não passavam na TV e não ganhavam *Oscars*, agora integravam a programação e recebiam estatuetas<sup>9</sup>. Entretanto, independentemente da profusão destas imagens, a violência e os crimes cometidos por homofobia e transfobia ainda eram (são)

---

8 Termo cunhado por Gayle Rubin (1989[1984]) para tratar de sexualidades à margem do considerado normal e legítimo.

9 O filme *Brokeback Mountain* (2005), por exemplo, foi indicado a oito premiações no *Oscar* e venceu em três categorias. Desponta também como uma das maiores bilheterias entre filmes românticos dramáticos.

muito grandes<sup>10</sup>. A vontade de compreender os porquês de tamanha rejeição me levaram a desenvolver o projeto que se transformaria nesta pesquisa.

Como aprofundamento para a pesquisa, participei de diversos eventos sobre diversidade sexual e de gênero e, nas falas das pessoas trans, percebi algumas coisas valiosas ao trabalho que, mais uma vez, justificam essa pequena digressão e contextualização do lugar de fala. A primeira é que uma das coisas mais importantes para a população trans é a autonomia, o protagonismo na luta e o poder de fala. Portanto, me distancio da militância trans para me aproximar da reflexão sob a criação de noções, sentidos comuns, entendimentos e experiências sobre gênero e sexualidade no cinema. A segunda é que grande parte desta população se incomoda em ser considerada objeto de estudo. Neste sentido, reforço que meu objeto de estudo são imagens cinematográficas e não pessoas trans. E, por fim, os nítidos conflitos entre feministas radicais ou conservadoras e transfeministas me fizeram perceber o quão infrutífera é esta separação e como faz-se cada vez mais necessário a união de forças e a compreensão de que os problemas da sexualidade e do gênero não estão nas identidades, mas em como estas identidades são construídas, delimitadas e policiadas socialmente.

\*\*\*

Ao fim desta digressão, apresentamos nossas preocupações analíticas, sendo elas: como as imagens sobre o trânsito entre os gêneros são mostradas e articuladas nos filmes, quais figuras emergem nestas imagens e quais relações estabelecem com o mundo cotidiano, e como os filmes dialogam com pautas da população trans. A apreciação das obras fundamentou a elaboração de uma hipótese de trabalho que aponta para a escolha dos filmes em figurar a coexistência de feminilidade e masculinidade na construção das cenas e dos corpos das personagens analisadas, havendo recorrência no uso de estereótipos e na reprodução de padrões normativos, no que tange gêneros e sexualidades. Na tentativa de compreender quem são estas personagens, buscamos revelar quão políticas elas conseguem ser.

---

10 O Relatório sobre Violência Homofóbica no Brasil, ano de 2012, apontou que o país é líder mundial em ocorrências de crimes por homofobia e transfobia.

# Capítulo I - Trânsito binário

No útero, após o segundo mês de gestação, já é possível identificar a genitália do feto. A partir da presença dos órgãos e da composição genética, toda uma gama de expectativas se constrói para a pessoa que será um dia criança, adulta, idosa. A família começa a elaborar o enxoval, o quarto do bebê, os brinquedos. Tons rosados ainda são a predileção para o sexo feminino e tons azulados para o sexo masculino. Nos primeiros dias depois do nascimento, normalmente as "meninas" terão as orelhas furadas. Os "meninos" serão avaliados em relação ao tamanho do pênis e do saco escrotal. Na primeira infância carrinhos, bonecas, balé, futebol, azul e rosa, não farão parte da experiência de ambos os sexos, mas selecionados, quase sempre sem reflexão alguma, enquanto mais apropriado a cada um deles: grupo rosa - bonecas e balé; grupo azul - carrinhos e futebol. Esta seleção de atividades, técnicas e experiências de vida que cada um dos sexos poderá tomar parte irá se perpetuar por toda a vida da pessoa, cada vez mais complexas e mais relacionadas à obrigações e performatividades a serem desempenhadas.

Dialogamos com o termo *técnica do corpo* com base nos estudos de Marcel Mauss (2003), para dizer de maneiras que os sujeitos, de acordo com a sociedade em que vivem, "servem-se de seus corpos". Nos é cara essa conceituação pois traz aos hábitos (dos quais falaremos mais adiante nesta pesquisa) uma noção de tradição que liga a técnica ao ensino-aprendizagem. A forma de cada técnica, e aí trazemos novamente a noção de figura enquanto modelo, está sujeita às questões de cada sociedade e de categorias que especificam ainda mais esta forma como gênero, classe social, sexualidade, raça, faixa etária. Cada ato corporal realizado pelo sujeito foi, em algum momento, aprendido\aprendido por ele. A forma de andar, o jeito de se vestir, as posturas de ação e de descanso, todas estas técnicas são imitadas pelas pessoas porque em algum momento ela viu aquele ato ser efetuado de forma bem-sucedida por pessoas de confiança ou de autoridade:

O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros. É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social. (MAUSS, 2003, p. 405)



As maneiras diversas de ação dos corpos, portanto, mesmo que pareçam naturais são adquiridas por meio da transmissão de técnicas tradicionais e eficazes. A compreensão do corpo enquanto instrumento de realização de atos aparentemente naturais e originais faz escancarar ainda mais a noção de que os gêneros, ou o conjunto de simbologias usado para defini-los, são construções sociais e históricas. Estas mesmas características, ainda segundo Mauss (2003) não se diferem muito dos atos mágicos, religiosos, rituais, configurando performances de caráter performativo e em grande parte impostas, efetuadas "numa série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa" (MAUSS, 2003, p. 408).

Assim, em que sentidos o gênero é um ato? Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em formas do gênero, essa "ação" é uma ação pública. Essas ações tem dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária - um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito. (BUTLER, 2013, p. 200)

Butler (2013) defende que o gênero é uma identidade constituída no tempo e instituída no espaço externo por meio da repetição estilizada de atos. O efeito de gênero é produzido pela estilização do corpo e deve ser entendido como a forma pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado por um gênero (BUTLER, 2013, p. 200). Esta reiteração de atos que estrutura os comportamentos humanos, conceituada por Schechner (2003) como comportamento restaurado, ajuda a reconhecer processos sociais que dão forma ao universo simbólico de cada gênero, sempre a citação de algo que já foi feito e considerado eficaz.

O gênero, portanto, organiza performativamente a vida e as experiências que cada pessoa deverá partilhar ou não. Por imposição externa, a genitália define o gênero como se fossem na verdade a mesma coisa, indissociáveis. No entanto, é necessário que uma série de comportamentos marquem constantemente a substancialidade desta indissociação. Da seleção do enoval e das atividades infantis, à iniciação sexual e ao casamento, condutas fortemente construídas em torno da diferença entre os sexos e os lugares sociais relacionados a cada um deles vão se modelando e adquirindo aparência de naturalidade. Entranhadas nestes

comportamentos, concepções sobre a natureza "feminina" e "masculina" como a fragilidade do sexo feminino ou o suposto apetite sexual do sexo masculino, são paulatinamente cristalizadas ao mesmo tempo em que só existem por meio de citacionalidades.

Nesse sentido, a matriz das relações de gênero é anterior à emergência do "humano". Consideremos a interpelação médica que, apesar da emergência recente das ecografias, transforma uma criança, de um ser "neutro" em um "ele" ou em uma "ela": nessa nomeação, a garota torna-se uma garota, ela é trazida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse tornar-se garota da garota não termina ali; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades, e ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma. (BUTLER *apud* LOURO, 2013, p. 161)

A cisgeneridade, portanto, "facilita" a vida de quem se identifica com o gênero a que lhe foi atribuído em função de seu órgão genital. Se os órgãos reprodutores e o cromossomo XX definem que uma pessoa é mulher e ela se compreende mulher, não há questionamentos. Entretanto, o mesmo não acontece com alguém que tenha cromossomos XY mais pênis e testículos e não se identifica como homem. A pessoa trans parece promover "relações novas entre aparência e realidade, singular e o comum, o visível e sua significação" (RANCIÈRE, 2012, p. 64) e evidencia a inconstância do binarismo de gêneros enquanto norma da experiência humana. Assim ela faz questionar a simplificação da experiência sexual e de gênero, ao mostrar que a diversidade ou multiplicidade de possibilidades se apresentam como prerrogativas válidas:

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2013, p. 24-25)

A matriz heterossexual, portanto, orienta as interações entre os sujeitos nas sociedades ocidentais modernas com base no policiamento dos limites pré-estabelecidos entre os gêneros e dos comportamentos (condutas e papéis sociais) considerados normais ou desviantes para cada um. O padrão normativo impõe que os corpos se comportem de acordo com o papel social que lhes foi atribuído, e o descumprimento deliberado desta norma prevê a necessidade de punições:

Os gêneros distintos são parte do que "humaniza" os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero. Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos, não haveria gênero algum, pois não há nenhuma "essência" que o gênero expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire e porque o

gênero não é um dado de realidade. Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções - e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção "obriga" nossa crença em sua necessidade e naturalidade. (BUTLER, 2013, p. 199)

Como regime de visibilidade ancorado em saberes<sup>11</sup> que naturalizam os sexos/gêneros, e papéis sociais relativos a cada um deles, a transfobia age na negociação desigual do acesso ao espaço público (VILLAMIL apud BARAÑANO *et al.*, 2007), de forma a garantir o lugar de privilégio do regime cis/heterossexual e punir todas as outras possibilidades. Como instrumento que impõe os limites da norma, seja por meio da agressão física ou pela incorporação de hábitos de percepção e ação (VILLAMIL apud BARAÑANO *et al.*, 2007, p. 180), a violência transfóbica estigmatiza<sup>12</sup> o corpo trans tanto pelas instituições públicas, quanto pela sociedade civil. Na constituição deste "outro" enquanto dissidente que o "nós" normativo se torna mais conciso. A *heterossexualidade compulsória*<sup>13</sup>, como conceitua Butler (2013) (regime que explica os sexos em função da reprodução e define os gêneros em função dos sexos) naturaliza as relações heterossexuais em detrimento de qualquer outra. Esta elaboração de distinções entre os gêneros a nível biológico faz com que o trânsito ou a ambiguidade entre os gêneros sejam ridicularizados e transforma o corpo trans em um objeto abjeto<sup>14</sup>, inacreditável e desacreditado. Assim, permite que a estrutura binária permaneça privilegiando o "nós" enquanto "maioria" e desumanizando<sup>15</sup> os "outros", vistos como "minorias".

Como reflexo da cultura do armário<sup>16</sup>, a maior parte do problema não é o que a pessoa faz "entre quatro paredes"<sup>17</sup>, mas a o que estará visível no espaço público. A emergência de uma visualidade distinta, contrária à norma, desconstrói o gênero. Por um lado, a crescente visibilidade que corpos não normativos têm ganhado pode ser uma das razões para a profusão da violência simbólica e dos crimes de ódio<sup>18</sup> na contemporaneidade, por outro é a emergência do estranho, "o incoerente, o que está 'fora' da lei, que nos dá uma maneira de

---

11 Cf. Jean-Yves Durand, Saberes y Saberes (BARAÑANO *et al.*, 2007, p. 323-329)

12 Cf. Joan Prat i Carós, Estigma (BARAÑANO *et al.*, 2007, p. 124)

13 Termo elaborado por A. Rich.

14 Termo utilizado por Judith Butler (2013) para se referir aos corpos que provocam asco, repulsa.

15 Cf. TEIXEIRA, 2013.

16 Cf. SEDGWICK, 2007.

17 Discutiremos mais a respeito nos capítulos seguintes.

18 Cf. *Guia de Direitos*, Crimes de Ódio.

compreender o mundo inquestionado da categorização sexual como um mundo construído, e que certamente poderia ser construído diferentemente" (BUTLER, 2013, p. 161).

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2013, p. 201)

Os saberes-poderes hegemônicos que políam e conformam sexualidades e gêneros, são reproduzidos tanto pelas instituições educacionais, médicas, jurídicas, quanto pelas pessoas denominadas homens, mulheres, transexuais, travestis. A repetição de atos estilizados que compõem o universo simbólico ideal dos gêneros não apenas mantém, mas produz as categorias mulher, transexual, travesti, homem. O comportamento restaurado, neste sentido, age performativamente no cotidiano (SCHECHNER, 2003), enredando os sujeitos na reafirmação/invenção das categorias de sexo e gênero. Na análise dos elementos que figuravam feminilidades e masculinidades na construção das personagens de cada um dos filmes do *corpus* desta pesquisa, percebemos como alguns vestígios de determinados modelos de comportamento ocidental moderno, habitualmente conectados às performances correspondentes ao universo ideal dos gêneros binários, pareciam também enredados pela trama de reafirmação/invenção do que é ser mulher, homem ou trans. Algumas figuras sobreviviam dicotomicamente nos filmes, conferindo certa credibilidade à expressão de gênero das personagens.

Alguns dos filmes analisados, por exemplo, recorrem ao uso do rosa para compor performance e atmosfera de feminilidade em suas personagens. A partir da primeira metade do século XX<sup>19</sup> a cor rosa passou a ser relacionada ao sexo feminino indiscriminadamente e está presente nos brinquedos, nos produtos de higiene corporal, em campanhas publicitárias (haja vista o Outubro Rosa - campanha para prevenção do câncer de mama), roupas, acessórios e em uma infinidade de elementos que reforçam esta associação. Extrapolando a

---

19 Como a tintura de tecido era algo pouco acessível, no século 19, não havia uma preocupação com cores para menino ou cores para menina. No início do século XX, uma estratégia de *marketing* determinou as cores para cada um dos gêneros binários. Entretanto, no começo, as cores eram invertidas em relação aos dias atuais. Em 1918, em terras norte-americanas, um catálogo de roupas informava que o rosa, por ser um tom mais forte, seria o adequado para os meninos. A delicadeza do azul pertencia às meninas. Foi no período entre guerras (1920/1950) que o comércio passou a sugerir o azul para eles e rosa para elas. Alguns pesquisadores apontam que esta inversão ocorreu a partir de uma associação com as cores do uniforme da aeronáutica norte-americana, que era de base azul.

regra, *Transamerica* atinge um nível caricatural até. Praticamente todos os figurinos da protagonista Bree são elaborados sobre a paleta rósea e muitos dos elementos cênicos que a acompanham também seguem a tendência, como podemos ver nos *frames* abaixo:



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7



fig. 8



fig. 9



fig. 10

---

O rosa é um elemento predominante nos frames. Estas escolhas parecem associar diretamente um modelo de feminilidade aos tons rosados e pastéis que compõem uma aura de suavidade, assim como os tecidos leves e os acessórios fazem figurar uma ideia de delicadeza normalmente associada ao gênero feminino. A maquiagem e as roupas íntimas também aparecem nos enquadramentos, marcando a necessidade de fazer emergir a figura de delicadeza feminina em todos os possíveis locais de expressão do gênero. Estes enquadramentos fazem ver o gênero como um "estilo corporal, um 'ato', por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, no qual 'performativo' sugere uma construção dramática e contingente do sentido" (BUTLER, 2013, p. 199). Entretanto, a construção de um feminino estereotipado não contribui muito para a percepção de que não haveria identidade preexistente ou atos de gênero verdadeiros ou falsos.

Estereótipos de feminilidade reverberam nestes *frames* por meio do compartilhamento de repertórios pertencentes ao próprio sistema onde habitamos. A emergência de uma figura feminina que usa rosa, mesmo que ela seja trans, não subverte as organizações hierárquicas entre os gêneros. Mesmo trans, ser mulher ainda é ser delicada e usar rosa, comportar-se contidamente e mover-se suavemente. Destas atitudes corporais extraímos o *gestus*<sup>20</sup>, ou seja, "o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, [...] o desenvolvimento das atitudes nelas próprias" (DELEUZE, 1990, p. 231). Figurações da feminilidade parecem ser delineadas, reconstruídas, referenciadas e incorporadas nestas cenas, da mesma forma que estes modelos de feminilidade aos quais as personagens irão se referenciar delineiam, novamente, uma figura de mulher no cotidiano. Os gestos que se voltam para o próprio corpo

---

20 O *gestus* de Bertold Brecht "é necessariamente social e político" (DELEUZE, 1990, p. 233). Designa as atitudes das personagens em relação à postura corporal, entonação da voz, expressão fisionômica. Determinada por um gesto social, toda a caracterização da personagem, da gestualidade à vestimenta, compõem o *gestus* brechtiano.

de forma suave, tocam o rosto, as pernas, os lábios também estão presentes em outros filmes deste *corpus*, como veremos mais adiante neste trabalho.

Em alguns dos outros filmes também é possível observar o uso destes recursos, seja no tocante à paleta de cores, seja em relação ao gestual.



fig. 11



fig. 12



fig. 13



fig. 14

---

Nestes *frames*, dos filmes *Hedwig and the Angry Inch* e *Laurence Anyways*, os detalhes de figurino e de cenário trazem novamente o rosa. Na FIG.11 os tons parecem descoloridos, matizados por uma película que envelhece a imagem ao mesmo tempo em que constrói uma aura delicada e romântica. Os trajes leves e o cabelo longo em trança também colaboram com esta atmosfera, assim como a posição das mãos e do rosto, suavemente marcados. Na FIG. 12 o figurino de palco é glamorizado pelo rosa que se faz presente na calça de paetês, nos óculos e no suporte do microfone. Na FIG. 13 o figurino de Hedwig é quase todo em rosa choque, incluindo boina e bolsa. E na FIG. 14, Laurence aparece com uma camisa rosa por baixo de um terninho que traz detalhes da costura no mesmo tom.

Estes dois últimos *frames* (FIG. 13 e 14) encontram semelhanças com as do filme *Transamerica* por trabalharem com o excesso. No entanto, em Hedwig esta escolha se



justifica pelo aspecto *glam rock*, da cantora "internacionalmente ignorada"<sup>21</sup>. Na FIG. 14, é interessante a junção do rosa com o azul, em uma possível referência ao trânsito entre um gênero e outro ou à presença dos dois na personagem. Os gestos são também semelhantes aos da personagem Bree, de *Transamerica*, com mãos levemente tombadas, braços arqueados ou movimentos que se voltam para o corpo e para o rosto. As pernas cruzadas também são uma constante, presentes em várias outras cenas e nos outros filmes.

A construção da feminilidade das personagens nestes enquadramentos, portanto, faz referência direta a fragilidade, delicadeza e suavidade. A presença do rosa, o uso de acessórios e de maquiagem, e os cabelos longos compõem a indumentária de todas as personagens até então analisadas, assim como os gestos contidos e voltados para o corpo. Entretanto, há um filme no *corpus* deste trabalho que tensiona estas noções e construções, quando coloca em tela um corpo que utiliza os mesmos recursos, seja a maquiagem ou o uso de acessórios, mas que fornece outros signos e outras possibilidades na expressão do gênero feminino. Kátia se distancia das personagens até agora apresentadas por diversos fatores que tentaremos articular a seguir, no confronto com os *frames* já apresentados no trabalho.



fig. 15



fig. 16



fig. 17



fig. 18

---

21 Trecho do filme no qual Hedwig define a si mesma.





fig. 19



fig. 20



fig. 21

---

Não há em Kátia figuras de fragilidade, delicadeza ou suavidade; seus movimentos são fortes e sua postura é firme. O filme foge da super produção dos cenários e dos figurinos. As roupas são aquelas do cotidiano da personagem, escolhidas por ela, e o cenário são locações no interior do Piauí, com sua terra seca e sol a pino. Não há paletas róseas, mas vários tons de vermelho, de verde, amarelo, marrom, preto e muitas sombras duras.

Na FIG. 15, Kátia aparece em primeiríssimo plano fazendo a maquiagem, tal qual vemos Bree realizando o mesmo procedimento, também em *close*, na FIG. 1. Mesmo que o enquadramento seja semelhante, os corpos, o *gestus* e a performance das personagens se distanciam em muitos níveis, como na cor da pele, no tipo de cabelo e penteado, na tonalidade da maquiagem. Enquanto Bree, como dito anteriormente, se envolve em rosa, Kátia explode em cores fortes. Não há suavidade no traçado de sua sobrancelha muito negra, nem em seus lábios, muito vermelhos. As imperfeições da pele estão todas ali, sem base ou pó-compacto. Os juncos do rosto e as rugas de idade se pronunciam, assim como as entradas no alto da testa. As unhas são pintadas de vermelho, no mesmo tom usado na boca, enquanto a boca e as unhas de Bree são coloridas pelo rosa. A iluminação da cena também é uma determinante. No enquadramento de Bree a luz é suave e deixa a cena clara, em Kátia a luz é difusa, cria sombras fortes, escurece a tela. Uma outra figura de mulher emerge em Kátia, não um modelo

padronizado, higienizado, mas algo mais vivo e latente. Um devir mulher que borra fronteiras como o batom ultrapassa a linha dos lábios.

Esta figuração complexa de mulher que emerge em Kátia se manifesta também nas FIG. 16 e 17. Na FIG. 16 Kátia divide o peso com um homem e seu dedo indica o caminho. Atividade e empoderamento se fazem presentes neste enquadramento, compondo a figura da mulher sertaneja, que lida na roça e é capaz de fazer tudo que um homem faz. Na FIG. 17, o pé da personagem é enquadrado entre as frestas da cerca, dando um ar de segredo, ou de momento muito íntimo da personagem. Aquele não é um pé que calça suavemente a meia fina de tom rosado, mas o pé que se espalha na pedra descalço, molhado, aberto.

Nas FIG. 18 e 19, vemos novamente o gesto cruzar as pernas. Em Kátia, entretanto, esse movimento parece ao mesmo tempo largado e confortável, o tronco recostado na cadeira e as pernas livres parecem ensaiar um balanço. Estão presentes os adornos nos braços, nos dedos, nas orelhas e todos ornaram com a performance da personagem, sendo grandes, fortes, pesados, marcados. Nos dois últimos *frames* (20 e 21), Kátia protege a cabeça com uma toalha. Na primeira parece evocar uma cena do filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994) em que a personagem "desfila" em cima de um ônibus deixando que sua capa esvoace atrás de si. O gesto de Kátia na moto tensiona os dois filmes para o espectador, que traça a referência, mesmo que alheia à própria personagem. Na FIG. 21, a toalha não mais remete a uma cena glamourosa, mas emana uma figuração religiosa, como o véu das santas ou das mulheres muçulmanas.

É interessante perceber que as figuras de feminilidade que emergem neste documentário não são padrões estereotipados. Não se vê um corpo branco, magro, belo, delicado, suavizado. Há emergência de elementos da estereotopia masculina, na força, na rusticidade, no corpo, na calvície, de modo que estas características se configuram em virilidade ao mesmo tempo em que manifestam uma figura de mulher fora dos padrões. Em Kátia figuras do masculino e do feminino se tensionam a todo momento, fazendo ver masculinidade no feminino e feminilidade no masculino, ambos se complementando em uma performance que subverte e materializa outras figuras possíveis de feminilidade.

Compreendemos que as figuras dos gêneros se constituem como um dos elementos que atuam entre o que pode ser visto e o invisível<sup>22</sup>, criando certa ficção de realidade, ou "senso comum", que pode, para além de reafirmar as estereotípias, auxiliar na construção de outras realidades e sentidos comuns. A reafirmação de modelos de feminilidade associados à fragilidade nos enquadramentos acima apresentados, também reforça o ideal de masculinidade associado à virilidade. Ao obedecer a uma perspectiva de construção do feminino como oposto ou ausência de masculinidade, também rejeita que o masculino se assemelhe ao feminino<sup>23</sup>.

Assim como em *Kátia*, o filme *Strella* consegue tensionar as padronizações e estereotípias que resistem nas cenas e reafirmam o binarismo dos gêneros. Na obra grega, algumas figuras se decompõem e se restauram na tela quando feminilidade e masculinidade aparecem em outros corpos que não os previamente esperados. Nos enquadramentos que analisaremos a seguir, a câmera em *ploungé*<sup>24</sup> enquadra a personagem homônima em primeiro plano e seu companheiro (Yorgos) no final da tela. O reparo elétrico que ela executa parece bastante simples uma vez que além de envolvida na conversa, em alguns momentos *Strella* sequer olha para o que está fazendo (FIG. 23). Seu gesto é delicado, despreocupado e firme. Uma figura de feminilidade branca, magra e bonita aparece na cena de forma similar ao modelo da mulher feminina, ou da própria feminilidade. Yorgos permanece esperando rente à parede, tem o corpo esguio, mas com músculos delineados, e peitoral peludo. Seu rosto volta-se em direção à *Strella*, que parece distante no alto da escada.

---

22 RANCIÈRE, 2012, p. 92.

23 O termo efeminado, por exemplo, passou a ser sinônimo de homens não viris, que não correspondiam ao ideal de masculinidade e, por isso, próximos ao gênero feminino. Zanotti (2007) chama a atenção para o fato de que, até o século XVIII, o termo efeminado não fazia referência à feminilidade, mas ao luxo e à libertinagem masculinos.

24 Enquadramento em que a câmera filma o objeto de cima para baixo. O espectador se posiciona acima do que está sendo enquadrado.



fig. 22



fig. 23

---

Ideais de beleza, desejos e papéis sociais se entrelaçam nas figuras de masculinidade e feminilidade, em que a virilidade aparece como elemento norteador da cena, emergindo até mesmo das figuras e do corpo femininos. Na cena, uma mulher faz o serviço elétrico enquanto o homem "apenas" observa. A posição da câmera e a escada são utilizadas como metáforas da relação hierárquica que se estabelece entre os gêneros e, conseqüentemente, entre os papéis sociais. A inversão de papéis nos corpos, no entanto, consegue resvalar na subversão desta hierarquia e das noções dos gêneros<sup>25</sup>.

Tensões e negociações entre figuras de feminilidade e de masculinidade são colocadas em cena ao passo em que uma mulher aparece empoderada de uma técnica considerada masculina. O filme constrói aí uma leitura pouco comum do universo simbólico feminino, mesmo mantendo a presença da relação figural entre homem/marido e mulher/esposa. Este homem/marido observa a mulher que realiza o serviço de "marido de aluguel" (pessoas que executam reparos elétricos, hidráulicos, mecânicos e afins). É interessante ressaltar que este termo ganhou notoriedade, no Brasil, a partir de meados dos anos 2000 e, em 2011, a novela *Fina Estampa*, da Rede Globo de Televisão, teve como protagonista uma dona de casa que fazia serviços de mecânica e eletricidade. Conhecida como "marido de aluguel", o apelido da personagem era um nome hipermasculinizado: *Pereirão*. Este exemplo mostra o quanto está presente no imaginário simbólico coletivo uma ligação direta entre tais serviços e a masculinidade, que por sua vez atrela-se ao sexo masculino e ainda ao papel de marido.

Poderíamos dizer que as técnicas que compõem o trabalho de eletricista se configuram como técnicas do corpo específicas do gênero masculino (MAUSS, 2003). A presença pouco

---

25 Cf. MENDONÇA, 2013.

expressiva (comparada a dos homens) de mulheres que exercem tais funções diz, portanto, da ausência de ensinamento desta técnica na educação feminina e não de desinteresse ou incompetência. No âmbito familiar é comum que os homens aprendam, ou pelo menos vivenciem em algum momento, a prática e o ensinamento das técnicas relativas ao "marido de aluguel". Às mulheres, no entanto, destinam-se as funções de limpeza da casa e alimentação dos moradores. Mesmo na escola, se tais questões não chegam a ser problematizadas ou abordadas, a realização de tais serviços e a atuação profissional na área são desencorajadas às mulheres e consideradas comuns aos homens. E, mesmo quando este cenário familiar é um pouco diferente, prevalece a noção de que se a mulher possuir o domínio desta técnica será uma exceção à regra<sup>26</sup> e estará exercendo algo que originalmente não deveria.

Por outro lado, é importante refletir qual movimento se desenha no filme, uma vez que, por se tratar de uma personagem trans, o ofício de eletricista estaria mais facilitado para Strella por conta da socialização masculina de seu corpo, ou seja, a educação que a personagem teve e o lugar que ocupava na sociedade em que estava inserida. O corpo de Strella se mostra apto em sua firmeza, leveza e confiança. Ao visibilizar um modelo de mulher que executa o trabalho do homem com propriedade, o filme faz refletir sobre porque o vínculo entre masculinidade e sexo masculino ainda prevalece em nossa sociedade, assim como entre feminilidade e sexo feminino. Uma vez que os modelos de masculinidade que utilizamos hoje em dia dependem de uma produção previa da masculinidade elaborada tanto por mulheres quanto por homens (HALBERSTAM, 2012), a performance de gênero da personagem e a performatividade do filme desestabilizam o senso comum que interliga tais características ao sexo biológico, dando forma a novas figuras possíveis e novos modelos de organização social dos gêneros.

Entretanto, outras figurações de masculinidade/virilidade são percebidas na cena e se movimentam no sentido contrário à subversão das figuras de mulher e homem que se manifesta na inversão dos papéis sociais e, por sua vez, das técnicas do corpo específicas de cada gênero. A emergência de um erotismo latente, que se configura por meio da exposição dos corpos (e elaboração do figurino) e da disposição desses corpos na tela obedece a um estereótipo do que é considerado erótico dentro dos padrões masculinos. Em postura similar a das *pinups*, Strella sobe a escada, usando apenas uma lingerie despojada. Falamos de

---

26 No meu caso, por exemplo, meu pai me ensinou várias destas técnicas, no que ele denominava "curso de filhão".

masculinidade, mesmo a *pinup* sendo um modelo de feminilidade, porque a presença desta figura dirige-se ao olhar masculino heterossexual e constrói-se também por meio dele. Neste sentido, os corpos *seminus* de *Strella* e *Yorgos* criam uma atmosfera de sensualidade que ganha força com a manifestação do fetiche masculino no olhar de *Yorgos*. Por esta perspectiva, se o homem não executa a ação que lhe seria atribuída (neste caso, a de consertar o problema elétrico), acaba demonstrando uma postura mais passiva em relação à atividade da mulher. Assim, algo parece ser necessário para que sua postura viril seja mantida: no caso, a figura do desejo e do fetiche. Como afirma J. Halberstam (2012, p.64), "a eliminação das masculinidades femininas permite que a masculinidade dos homens permaneça intacta" e, se esta masculinidade não é eliminada, é feminizada para que sirva ao deleite masculino.

Mesmo assim, *Strella* constrói o feminino de sua personagem de forma não padronizada. Estão lá os brincos, colares, vestidos, toucas de cabelo, maquiagem no rosto, mas como signos que fogem de um ideal de delicadeza ou fragilidade. Há certa masculinidade na personagem, mas que não provém de um corpo que se mostra masculino ou que entra em conflito com o feminino, mas percebe-se pela postura, pelo *gestus* da personagem que é constituído por força, precisão, virilidade, ao mesmo tempo em que não se distancia da feminilidade. Nos dois enquadramentos abaixo, mais uma vez *Strella* realiza a função de eletricista:



fig. 24



fig. 25

---

Dando continuidade à questão das técnicas do corpo específicas de cada gênero e à importância da socialização masculina como elemento presente na emergência de figuras do masculino, em *Madame Satã*, a presença das figuras de masculinidade e feminilidade coabitam de forma mais limitada, demarcadas em função da necessidade e do espaço. Esta perspectiva pode ser melhor compreendida quando se observa que os elementos masculinos presentes na performance de gênero da personagem são muito fortes e sua postura viril

procura ser mais hipermasculinizada possível. Nas imagens do filme que se seguem, estas emergências podem ser notadas mais facilmente.



fig. 26



fig. 27



fig. 28



fig. 29



fig. 30



fig. 31



fig. 32



fig. 33





fig. 34

---

A sequência de *frames* que se organiza acima indica o trânsito das performances de gênero da personagem, oscilando entre figuras de extrema masculinidade, para emergências de feminilidade tanto no palco quanto na vida privada. Na FIG. 26 o *close* no rosto da personagem destaca os machucados e o semblante que demonstra dor, desprezo, ódio, rancor. O torso delineado pelo formato dos ossos e dos músculos faz emergir a ideia do corpo viril, saudável e jovem. Os cabelos despenteados ainda resguardam vestígios de um penteado armado e alisado. Neste enquadramento não há qualquer referência ao universo feminino, a não ser a indicação de cuidado com os cabelos. A escolha de mantê-los um pouco mais compridos e alisados constrói relações interessantes entre a performance de gênero e a questão racial. Uma vez que o alisamento confere aos cabelos um aspecto artificial<sup>27</sup>, o engajamento da personagem na manutenção do penteado e, por consequência, a vaidade necessária para isso se colocam como um vestígio na tela. Este cuidado com a aparência dos cabelos é tensionado (em diversos momentos do filme) pela necessidade desta manutenção constante e funciona como pequenas pistas simbólicas da relação de Satã com sua negritude. Sendo o cabelo crespo uma das características fenotípicas mais associadas à raça negra (inclusive figurando como pauta para a valorização da raça e da cultura negras), negar a naturalidade dos fios e fazê-los lisos traz para a tela pequenos sinais da insatisfação da personagem com sua aparência, e sua tentativa de elaborar outra imagem de si no mundo. De forma interessante neste enquadramento, certa feminilidade emerge fracamente, até fantasmagoricamente, no cabelo alisado.

Na FIG. 27, Madame Satã aparece sentada, com as pernas entreabertas, trajando paletó e calça em tons escuros e sóbrios. A postura corporal é despojada e extrovertida. O gesto do corpo da personagem não se mostra contido nem aparenta qualquer desconforto. A figura do

---

27 Em uma cena do filme, Laurita (amiga de Satã) elogia os cabelos da personagem e diz que eles estão tão bonitos que parecem uma peruca.



homem cis se expande na tela. Não há nada que denote feminilidade, a não ser a questão fantasmagórica do cuidado com os cabelos. A figura do homem cis e outros vestígios de masculinidades continuam a aparecer nas FIG. 28 e 29. Na FIG. 28, Satã aparece no embate físico com uma mulher. Esta ação pertence a um lugar específico dentro dos modelos de masculinidade, que é o de subjugar mulheres por meio da força. Ao longo da narrativa, percebemos que a personagem é violenta com todos os tipos de pessoas, sejam homens, mulheres ou travestis. Embora não seja o foco desta pesquisa compreender quais relações Satã estabelece através da agressividade, é importante para retirar do enquadramento (FIG. 28) sua carga óbvia de violência contra a mulher e complexificar um pouco mais as possibilidades de análise da cena. Mais importante para nós, no entanto, é perceber como a utilização deste recurso reafirma a masculinidade da personagem por meio do desempoderamento da personagem feminina. Na FIG. 29, o mesmo efeito de valorização da masculinidade por meio da virilidade e da agressividade é conseguido com a emergência da figura do malandro no enquadramento que centraliza Satã em uma postura quase que de dança, ginga de samba e de capoeira. O rosto encoberto pelo chapéu e pelas sombras confere à personagem uma aura obscura e misteriosa. A figura de masculinidade que se apresenta neste enquadramento é autoconfiante, intrigante, sensual. Em função da virilidade que exala do homem misterioso, nem os anéis conseguem remeter ao universo feminino.

Nas FIG. 30 e 31 estão enquadradas as performances da personagem no palco, nas quais um devir feminino se mistura ao corpo hipermasculinizado. A expressão de seu rosto na FIG. 30 e a exposição de seu corpo na FIG. 31 materializam a agressividade e a virilidade que vimos nos enquadramentos anteriores. Contudo, estas figuras são matizadas ou tensionadas pela emergência do feminino nos trajés, na maquiagem e mesmo na postura escandalosa e expansiva de seus braços e mãos. Os adereços espalhafatosos e brilhantes, a mão que segura um lenço pendido no ar, as mãos apoiadas na cintura e o brilho presente em toda a sua pele acrescentam *glamour* e poder a uma sensualidade mais feminina, sendo este feminino extrapolado pela performance de palco, ao mesmo tempo que desorganizado pelo corpo considerado masculino.

Nos três enquadramentos seguintes (FIG. 32, 33 e 34), as figuras de feminilidade emergem ainda mais fortemente na materialização da figura da diva. As plumas, o chapéu de aba larga, o tecido fino do robe e a postura sinuosa do corpo fazem referência a um tipo de mulher que se distingue da mulher comum. A pose de Satã frente ao espelho (FIG. 34)

demonstra o prazer na contemplação de si naqueles trajes. O ideal de poder, sucesso e feminilidade se concentra no estereótipo da diva. Se nas FIG. 32 e 33 o enquadramento restringe a visão do cômodo em que a personagem se encontra (de forma bastante semelhante ao que vimos na FIG. 17, em que os pés de Kátia parecem ser observados em segredo), na FIG. 34 seu encontro com o reflexo no espelho ocupa toda a tela, mostrando objetos e roupas que remetem a um lugar sacralizado pela figura da diva: o camarim.

A questão da negritude nestes enquadramentos é importante porque também provoca a desorganização das categorias de gênero e dos estereótipos. Como falamos anteriormente sobre a relação de Satã com os cabelos, os traços fortemente marcados do corpo da personagem se distanciam bastante do ideal de suavidade e fragilidade da estereotipia feminina. Uma vez que o ideal de mulher é baseado em discursos que se pretendem universais, em que traços delicados, suavidade e cabelos finos e sedosos, compõem o estereótipo de mulher ideal, os traços negros por si só já são distanciados por estes mesmos discursos do ideal de feminilidade. A busca pelo reconhecimento de si a partir da identidade "diva" faz sentido também por isso e mostra a necessidade de alcançar o feminino por meio de sua extrapolação, a fim de alcançar um lugar de privilégio e poder na hierarquia social, ambos desejos que lhe são negados em função de sua raça e classe.

Este filme consegue, de maneira interessante, trabalhar as interseções entre gênero, raça e classe social. Os traços físicos do ator e sua performance se distanciam bastante de um ideal de suavidade e fragilidade supostamente femininos, que mesmo assim conseguem emergir. A personagem explora as fronteiras entre os gêneros e as estereotipias e faz emergir a coexistência de hipermasculinidade e hiperfeminilidade. Assim como a realidade sertaneja de Kátia modelou seu corpo com posturas e atitudes mais viris, a sobrevivência de Satã nas ruas do Rio de Janeiro na década de 30 dependia também de sua capacidade de se fazer impor e responder à violência sofrida em decorrência de sua raça, classe social e expressão de gênero. O distanciamento das características do feminino, reservado para os espaços domésticos ou o palco, de certa forma poderia garantir sua existência no mundo, sendo que a agressividade da personagem também poderia funcionar como resposta ao preconceito sofrido durante toda sua vida.

Retornando à questão da diva, vê-se que, em *Hedwig and the Angry Inch* essa figura emerge em outros espaços (não apenas no palco), uma vez que a personagem é vocalista de uma banda de *rock* e o próprio filme é um musical, trazendo a atmosfera mais performática

para todas as cenas e para a constituição da personagem como um todo. Nas duas imagens abaixo percebemos novamente a centralização da personagem na tela em *close*. As imagens são sequência uma da outra e exibem um movimento de aproximação ainda maior do *close*, compondo duas visadas diferentes sobre a personagem.



Na FIG. 35, Hedwig mostra expressividade mais caricata ou exagerada do gênero feminino, novamente a figura da *drag queen*. Sobrancelha muito fina e desenhada no corpo, boca delineada fortemente pela maquiagem, penteado montado: uma Barbie com pomo de adão. Na FIG. 36 o efeito de aproximação do rosto é tão grande que chega a deformar seus traços, constituindo uma aparência quase monstruosa. Não há mulher ou homem. O objeto espelho, aqui, opera como um fator revelador e crítico da expressão dos gêneros e da própria performatividade, uma vez que amplia suas características caricatas, produzindo algo além da caricatura. Se na primeira imagem os códigos do universo feminino e masculino embrenham-se na composição da figura *drag*, na segunda estes códigos se misturam na formação de um novo significante, um corpo surreal, estranho. Assim, o super *close* não satura o sentido da imagem, mas a preenche de potência sensual desorganizadora, que dificulta a definição certa e normatizante do gênero da personagem.

Essa insaturação compõe também os enquadramentos do filme *Tiresia*. No sentido da presença de figuras dos dois gêneros na composição de sua personagem, o filme mostra um jogo cruel do trânsito imposto. Dentro de um único espaço, e em determinado momento atada à cama, Tiresia é violentada em seu direito ao próprio corpo e transita na tela do gênero feminino ao masculino. Este retrocesso a um lugar dito "original" configura-se no filme como punição à personagem.

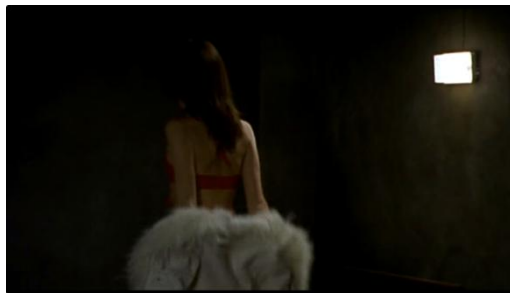


fig. 37



fig. 38



fig. 39

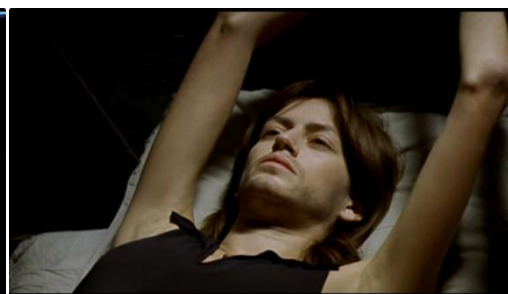


fig. 40



fig. 41



fig. 42

Entretanto, se observarmos atentamente estas imagens, percebemos que a figura do feminino está presente nelas como passiva, contemplativa e triste. Na FIG. 37 o casaco de pele evoca novamente o poder feminino, a sensualidade e a figura da diva que vai aos poucos sendo despida pelo olhar de seu raptor e re-vestida pela camisa masculina e pela barba. Na FIG. 42, trecho do filme em que Tiresia já havia sido cegada e abandonada na estrada, a túnica preta e os cabelos raspados se assemelham a figuras religiosas, como padres e monges. E o ato de pentear os cabelos, mesmo muito curtos, faz emergir ainda assim o feminino, o vestígio da diva em um corpo sem sexo.

Este filme se destaca no *corpus* desta pesquisa porque é o único a mostrar nitidamente um corpo trans nu, trazendo as figuras de gênero dos seios e pênis. Ou, ainda, a presença do pênis num corpo notadamente feminino. Em *Strella* e *Transamerica* esta questão também é abordada, mas os enquadramentos fílmicos tentam de certa forma camuflar essas figuras ou

matizar o impacto na tela. Discutiremos um pouco mais sobre estas cenas de nudez no próximo capítulo desta pesquisa.

Enfim, por meio da análise de imagens extraídas dos filmes, percebemos que as figuras de feminilidade e masculinidade tendem na maior parte das cenas, a obedecer a um repertório simbólico binário padrão, norteado fortemente pelos ideais de fragilidade/delicadeza pra o feminino e virilidade/força para o masculino. Com exceções de algumas cenas das personagens Hedwig e Madame Satã, que extrapolam os padrões em performances exageradas, caricaturais e monstruosas, os corpos em trânsito nestes filmes tendem a evocar figuras de feminilidade frágeis, delicadas ou divas; e masculinidades trabalhadoras, viris ou violentas.

Neste movimento de reafirmar tais características, os filmes não apresentam grande guinada não-binária, pois também obedecem ao padrão heteronormativo na definição do que é ser mulher ou homem, construindo personagens dentro do universo róseo ou evocando o erótico por meio do figurino, indicando certa passividade ou reproduzindo determinados gestos estilizados. Tal qual na escolha do enxoval, os filmes selecionam ações legítimas ou ilegítimas para as personagens, de acordo com o repertório simbólico específico do gênero masculino ou feminino. Assim, avançam pouco em possibilidades outras de expressão de gênero e marcam bastante o trânsito como a presença dos dois ou a transformação de um em outro.

Entretanto, o *corpus* deixa claro que diante do contato com estilos de vida distintos, as manifestações corporais vão ganhando sentido de acordo com a simbologia própria do grupo social ou na relação com os pares (MESQUITA, 2013); e que a incorporação de repertórios simbólicos se baseia na transformação momentânea ou permanente do corpo. Além disso, fica claro que principalmente no caso de trânsito entre os gêneros, penteado ou uso de perucas, seleção da indumentária, maquiagem, uso de enchimentos, ingestão de hormônios, plásticas corporais, aquisição de trejeitos, tons de voz e posturas diversas são essenciais para a aquisição de credibilidade na performance de gênero e, conseqüentemente, na inserção na vida pública.

Estes filmes não falham em mostrar, por exemplo, que dentro do guarda-chuva trans, identidades e performances se diferem estética e intencionalmente e que o compartilhamento

de repertórios<sup>28</sup> alimenta a constituição de unidade e a formação de grupos. Percebemos, neste sentido, tanto a *drag queen*, que exagera nos símbolos culturalmente atribuídos ao gênero feminino (muitas vezes sem esconder traços fenotípicos atribuídos ao masculino), quanto a transformista, que busca a elegância e um ideal de beleza e feminilidade das divas da música e do cinema, dificilmente alcançável na realidade social (MESQUITA, 2013). São figuras de devir mulher de variadas raças, classes e países, que representam variadas identidades, grupos e minorias da sociedade ocidental moderna.

---

28 O amadrinhamento entre grupos de pessoas trans é uma prática recorrente e determinante em alguns casos. Cf. MESQUITA, 2013.

## Capítulo II - Imagens, corpos e liminaridade

Partiremos agora à discussão de outros pontos relevantes na construção de gênero dos filmes. Sendo eles relativos ao domínio da linguagem sobre a corporeidade, abordaremos, *en passant*, territórios de reflexões que integram diversas áreas do conhecimento (constituição de novas perspectivas sobre o corpo humano por meio do pensamento científico, novas tecnologias, biopoder e potências do corpo). As disciplinas normativas cristalizadas na sociedade têm provocado tensões complexas entre os indivíduos e os lugares sociais, em especial no que diz respeito às pessoas trans. A patologização da experiência trans, ao conferir legibilidade e legitimidade por meio termos do discurso biomédico, é um exemplo do poder e da violência que a linguagem pode exercer sobre os corpos. A presença do termo transexualismo no catálogo de doenças mentais<sup>29</sup> valida-se como saber absoluto, endossado pelo poder jurídico. Agindo como produtora e produto de um discurso discriminatório, a patologização das identidades trans retira a autonomia destes sujeitos sobre seus corpos e produz um ideário de incapacidade e desumanização que não condiz com a experiência que estes têm de si mesmos.

Compartilhamos o pensamento de Paul Zumthor (2014) ao defender que não há como falar do corpo sem buscar relacionar suas características orgânicas, sociais, psíquicas, identitárias e espirituais. O corpo enquanto significante múltiplo e não restrito é

materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, [...]. (ZUMTHOR, 2014, p. 27)

Entretanto, a popularização da biomedicina como detentora oficial do saber científico relativo aos corpos<sup>30</sup> afeta diretamente a realidade das pessoas trans, possibilitando que o descrédito, o preconceito e a violência contra elas tornem-se elementos cotidianos. Analisar o corpo enquanto objeto passivo à espera de significados a serem inscritos e manutenções a

---

29 A despatologização é uma pauta urgente desta população e uma conquista recente dos movimentos lésbico e gay. Apenas em 1974 a homossexualidade foi retirada da lista de doenças mentais da Associação Americana de Psiquiatria. E, internacionalmente, só em 1993 o homossexualismo saiu da lista de doenças da Organização Mundial de Saúde, para que a homossexualidade fosse considerada algo inerente à sexualidade humana, tal qual a heterossexualidade.

30 Com o avanço do individualismo enquanto estrutura social e a emergência de um pensamento racionalista e positivista sobre a natureza, o pensamento científico foi conduzido a reconhecer a medicina como saber oficial sobre as questões corpóreas (LE BRETON, 2012).

serem realizadas afasta a possibilidade de compreendê-lo enquanto significantes. José Gil (1997) elabora o termo *significante-flutuante* para se referir à multiplicidade de encontros possíveis ao corpo e à sua potência de tornar-se ou transformar-se em outro ou outra coisa. Essa força do vir-a-ser amplia a gama de significados que o corpo é capaz de atingir e evidencia-se na experiência trans. O corpo trans, quando se coloca em cena, exige tornar-se inteligível e reconhecível de acordo com o que identifica de si mesmo, forçando a construção de uma nova linguagem, com novos códigos e estruturas. Desconectando significados e significantes historicamente construídos como indissociáveis, este corpo extrapola o mimetismo representativo abrindo espaço à inventividade e imprevisibilidade<sup>31</sup>. A valorização negativa que a transgeneridade alcança dentro das relações sociais, no entanto, é inegável. Discursos de saúde e bem estar, pesquisas científicas, peças publicitárias, matérias de revistas, instituições escolares e familiares e até as artes continuam a reafirmar a existência de corpos ideais (cisgêneros, heterossexuais, brancos, jovens, magros, semelhantes em imagem e comportamento) e a invisibilizar todos os outros.

Às voltas com as contradições da sociedade ocidental moderna, a discriminação de gênero consegue se perpetuar mesmo em um sistema econômico e social caracterizado pela mobilidade e flexibilidade dos *status* sociais, dos territórios, das categorias identitárias, dos gêneros e dos sexos. O corpo contemporâneo, que se torna cada vez mais lugar de criação do sujeito que constrói suas fronteiras físicas e identitárias, no entanto, não deixa de ser formatado por regimes disciplinares e pelo cerceamento financeiro às oportunidades de realização de procedimentos biotecnológicos. Percebemos minimamente o controle da liberdade dos sujeitos ao notar como intervenções físicas efetuadas por pessoas trans são consideradas aberrações ou as críticas ferrenhas que atrizes recebem quando "exageraram" nas cirurgias plásticas ou quando o aborto é criminalizado. Ao mesmo tempo em que a autonomia do sujeito é exaltada e incentivada, determinadas práticas são controladas ou criticadas.

Se a individualização dos corpos e o desenvolvimento de novas tecnologias permitiram que os sujeitos se reinventassem, tomando distância de um destino imutável ou raiz identitária (LE BRETON, 2012), esta guinada perceptiva abriu espaço para maior desnaturalização dos gêneros. Entretanto, segundo Foucault (2013), um regime de poder em relação aos indivíduos e aos seus corpos começou a se desenvolver a partir do século XVII,

---

<sup>31</sup> Cf. GIL, 1997.



quando o avanço das ciências médicas e a proliferação de discursos acerca do corpo fez emergir uma preocupação excessiva com a saúde e pesquisas destinadas ao desenvolvimento de práticas interventivas. O *biopoder* permanece atuando em nossa sociedade e preocupa-se tanto com o corpo enquanto máquina, quanto com suas características biológicas determinadas pela espécie (FOUCAULT, 2013). Os dois polos se entrelaçam na constituição de discursos que naturalizam o corpo ao mesmo tempo em que o constroem como objeto de manutenção tecnológica (desenvolvendo procedimentos cada vez mais avançados e complexos).

Estes discursos se constituem enquanto verdades absolutas da experiência humana, padronizando aspectos e comportamentos supostamente biológicos e elaborando curas para os que desviam do padrão. Ao afirmar que existem grupos fora do padrão de normalidade, o discurso biomédico valoriza positivamente determinados corpos e identidades considerados ideais e patologiza ou criminaliza os considerados desviantes. A ação política que estes últimos exercem, ao não se reconhecerem enquanto doentes, chama a atenção pela reconstrução subversiva de tais definições no discurso. Como dissemos no primeiro capítulo a respeito do diagnóstico de transexualismo e a apropriação e subversão deste preceito médico pelas pessoas trans, acatar ao enunciado que pressupõe um transtorno psíquico não se relaciona diretamente com reconhecer-se desta forma, mas funciona como uma maneira de estar apto a receber benefícios que algumas políticas públicas destinam apenas aos sujeitos diagnosticados.

Em diálogo sobre performatividade, política e corpos, Judith Butler e Athena Athanasiou (2013) discutem a importância que certos corpos recebem na realidade social, destacando a existência dos *desconsiderados* ou "*não contados*"<sup>32</sup>. As autoras discorrem sobre as ficções que regulam os corpos e se aprofundam ao pensar a resistência que o corpo pode e deve realizar. Athanasiou insiste no caráter político da performatividade ao defender que "[...] normas, nomes, signos, práticas, e ficções reguladoras podem ser invocadas, novamente citadas, e desafiadas conjuntamente"<sup>33</sup> (ATHANASIOU, 2013, p. 99), concluindo que não é possível batalhar pelo direito à vida, sem que haja uma batalha contra as matrizes normativas

---

32 O jogo com as palavras é relevante para compreender o conceito que as pesquisadoras elaboram, uma vez que *uncounted* (não contados, incalculáveis, inúmeros) se refere tanto aos corpos não contados, que morrem sem ter importância, por exemplo, quanto ao significado oposto a "*count*" que se refere também a importar, considerar, estimar, julgar, incluir.

33 Tradução nossa para o trecho em original: "It is my understanding that to answer these questions requires insistence on the politics of performativity: norms, names, signs, practices, and regulatory fictions can be invoked, cited anew, and challenged at once". (ATHANASIOU, 2013, p. 99)

que determinam quem merece ou não viver. Para ela, há grande potência subversiva quando um corpo desconsiderado exige se tornar importante e faz-se importante para si mesmo. Ao que Judith complementa, dizendo que a performatividade

entra em cena quando os insignificantes se provam reflexivos e começam a significar a si próprios, não apenas nomeando quem são, mas 'aparecendo' de alguma forma, exercitando assim um 'direito' (extralegal, com certeza) à existência. Eles começam a importar."<sup>34</sup> (BUTLER, 2013, p. 101).

A discussão de Athanasiou e Butler nos fornece um terreno discursivo ainda mais fértil para pensar o caráter político da performance de gênero trans. A utilização dos termos "*count*", "*uncount*" e "*matter*" ajudam a estender o campo de reflexão em direções menos rígidas, abarcando as ideias de importância e relevância, em um jogo com substancialidade e materialidade, demonstrando a necessidade de colocar o assunto em pauta, trazer à tona a discussão. Neste jogo de significados que permeiam o significante e o insignificante, o caminho para o debate da problemática trans se torna cada vez mais centrado nas tramas discursivas do poder. As autoras reforçam a noção de que as ficções reguladoras, como a heterossexualidade compulsória, relacionam-se à forma como o discurso denomina corpos e identidades, seja no âmbito biomédico, jurídico ou religioso. A invisibilidade e a deslegitimação da experiência trans, usadas como estratégias de segregação, suprimem os corpos e o debate sobre o tema, permitindo que crenças como a do ser mulher ou homem “de verdade” sejam perpetuadas na realidade social.

Quando o corpo que deveria ser mantido escondido aparece em cena, denominando a si mesmo de forma diferente ao que afirma o discurso, uma ação performativa se realiza. A imprevisibilidade da ação performática, que toma como base o corpo que mostra a si mesmo, desorganiza afetivamente o campo das significações pré-estabelecidas. Os códigos são embaralhados e os significados, antes sólidos, descolam-se de seus significantes costumeiros, emergindo fluidamente. A reorganização das normas, signos e práticas se coloca então dependente da ação do sujeito que vê. Ao eliminar os preceitos do "de verdade", ou mesmo de "mulher" e "homem", as pessoas agem politicamente contra a opressão e a discriminação que provém destes conceitos.

---

34 Tradução livre para o trecho original: "does take place when the uncounted prove to be reflexive and start to count themselves, not only enumerating who they are, but 'appearing' in some way, exercising in that way a 'right' (extralegal, to be sure) to existence. They start to matter." (BUTLER, 2013, p. 101).

Apto a manifestar esta energia imprevisível<sup>35</sup>, o corpo trans promove trânsitos entre significados que, sozinhos, não conseguem abarcar totalmente a relação entre aquilo que o olho vê e o que o discurso denomina. Nesse contexto, abre-se a outros significados que não são totalmente localizáveis dentro da normatividade masculina ou feminina, partindo em uma "viagem arriscada às regiões do incodificável"<sup>36</sup>. Este corpo não responde à determinação biológica, nem à causa da transformação, nem à transformação em si, mas às experiências que o estrutura. Há certa energia clandestina que revela, mesmo sendo mantida na obscuridade, uma aptidão a significar, reproduzindo ou reestruturando discursos. Ao aparecer e se afirmar, o corpo trans torna-se figura de resistência política<sup>37</sup>, pois valoriza a si mesmo, demonstrando que o que vemos não basta para cumprir um dos dois significados básicos designados ao corpo: masculino ou feminino. Homem e mulher, corpo feminino e masculino, tornam-se significantes deslocados de seus significados abrindo espaço para a emergência de um significante livre.

A aparição destes corpos na cena pública e no caso específico desta pesquisa, os filmes, consegue provocar por si só a subversão de normas que atualizam conceitos e noções cristalizadas no senso comum. Dar importância a estes corpos, colocando-os como protagonistas de suas próprias vidas e agentes em suas realidades, trazendo para a tela a discussão da temática trans, favorece a transformação dos lugares e estruturas sociais. Neste embate contínuo entre reafirmar e resistir, novas crenças emergem.

## ***2.1 Betwix-and-between***

A despeito do potencial transformador e subversivo da ação das pessoas trans e do grau de visibilidade alcançado pela causa, a discriminação, o preconceito e a violência são problemas irrefutáveis em nossa sociedade. A liderança do Brasil em número de crimes de transfobia ocorridos no globo torna evidente a situação de crise em que o país se encontra e o grau de relevância que a discussão teórica adquire para compreensão e transformação deste cenário, que dizima transexuais e travestis todos os dias. Esta arena de disputa se assemelha

---

35 Gil (1997) utiliza como exemplos as práticas xamânicas, os transes e rituais religiosos como ações em que o corpo age de acordo com energias imprevistas.

36 GIL, 1997, p. 24.

37 Constrói "rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer" (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

ao processo de reorganização social que Victor Turner (2008) definiu como *drama social*, compreendido como estrutura temporal que irrompe em momentos desarmônicos de uma sociedade. O trânsito entre posições e *status* sociais previamente definidos e a marginalização de determinados sujeitos são discutidos pelo autor ao aproximar processos ritualísticos de sociedades tradicionais aos presentes nas sociedades modernas e contemporâneas. A metáfora do drama social nos ajuda a articular melhor o conceito de *significante- flutuante* e a compreender como o corpo libera energia livre em suas performances.

Turner (2008) define quatro fases observáveis do drama social: fase de *ruptura* - evidenciada pelo rompimento público evidente ou descumprimento deliberado de alguma norma crucial que regulamente as relações; fase de *crise* - alargamento da ruptura, ameaça e desafio a ordem dominante; fase de *ação corretiva* - operação de certos tipos de mecanismos de contenção da crise (a criminalização, por exemplo); e fase de *reintegração*. O período de afastamento, quando os sujeitos se encontram desprovidos de *status* ou posição social, é denominado *liminaridade*. A liminaridade se constitui como um estado de transformação que serve tanto para a manutenção da ordem normativa, quanto abre possibilidades de subversão da mesma. Na liminaridade os sujeitos se tornam invisíveis estrutural ou fisicamente para os termos das definições e classificações padrões de sua cultura. Escapam às categorizações que determinam posições dentro dos arranjos estruturais da sociedade e não "[...] se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial" (TURNER, 1974, p. 117).

A liminaridade pressupõe o afastamento do sujeito de sua integração social, provocando marginalização temporária. No âmbito das sociedades tradicionais, este afastamento justifica-se simbolicamente em ritos de passagem ou de cura. Em sociedades contemporâneas, também imbuído de caráter altamente simbólico, este afastamento ganha contornos mais excludentes e pode se constituir como marginalização permanente de determinados grupos identitários. Preservando seu caráter corretivo, a segregação de grupos na contemporaneidade não prevê reintegração destes sujeitos, oferecendo apenas duas escolhas: adequação ou exclusão.

O autor reconhece as descobertas de seu predecessor, o antropólogo Van Gennep, e defende que nestes movimentos ritualísticos das sociedades tradicionais, os sujeitos conseguiam em determinado momento liberar-se das exigências normativas e ficar "*betwix-*

*and-between*<sup>38</sup> sucessivas posições em sistemas jurídico-políticos. Neste vão entre mundos ordenados, quase tudo pode acontecer" (TURNER, 2008, p. 12). Além do estado intermediário nas estruturas sociais, entre uma coisa e outra sem fixar-se a nenhuma, poderíamos localizar as pessoas trans em um outro nível do estado liminar. Turner (2008) observa que os *outsiders* não têm nenhuma garantia de resolução para sua posição social ambígua:

Tal qual o estado *betwix-and-between* de liminaridade, existe também o estado de *outsiderhood*, que se refere à condição de se estar permanentemente e por imposição posto à margem dos arranjos estruturais de um determinado sistema social, ou situacional e temporariamente segregado, ou segregando-se voluntariamente da conduta dos ocupantes de posições e detentores de papéis naquele sistema. (TURNER, 2008, p. 217)

O desafio à normatividade dos gêneros estabelece uma ruptura social que configura a tentativa da sociedade em corrigir a anomalia. Como regime disciplinar, a transfobia requer que a experiência trans permaneça marginalizada, assim como os sujeitos que a vivenciam. No entanto, a energia que se desprende da ação destes sujeitos, de certa forma questionadores das estruturas normativas, desorganiza o universo simbólico dos significados aparentemente sólidos em nossa cultura, principalmente no tocante às questões de gênero, sexualidade, identidade.

Nos filmes analisados, entretanto, essa energia perde força para uma preocupação perceptível em expor o trânsito entre os gêneros de forma marcada e binária na tela, como discutimos no primeiro capítulo. Faz-se importante observar que mesmo quando a temática da discriminação é abordada, os filmes parecem querer construir performances de gênero com alto grau de pertencimento social, como se a aparência mais próxima do ideal de feminilidade ou masculinidade normativos fornecesse uma reintegração social, como sugeriu Victor Turner (2008) em sua esquematização do drama social. As performances dos gêneros masculino ou feminino não conseguem alcançar a força simbólica que as aparências mais ambíguas, por exemplo, doam ao processo de significação e subversão da normativa binária. Estes momentos evidenciam mais a metáfora *betwix-and-between* e conseguem lançar mão com maior intensidade da energia livre que a condição liminar libera.

Em *Hedwig and the Angry Inch*, a personagem de John Cameron Mitchell (diretor, roteirista e ator) é apresentada ao espectador como Hedwig, logo na sequência inicial do filme, em uma de suas performances em restaurantes. A cantora conta que nasceu "do outro

---

38 Termo utilizado por Victor Turner (2008), para definir o que não está nem lá, nem cá.

lado" de uma cidade dividida. O "novo muro de Berlim", como se intitula, é loira, magra, diz que já foi injuriada, cuspada, odiada e convida quem quiser a tentar "botá-la abaixo". A alusão ao muro é interessante pois estabelece a princípio uma noção de separação que a própria personagem questiona ao dizer que não há muita diferença entre um muro e uma ponte. Esta metáfora coaduna com o conceito de liminaridade em Turner (2008), uma vez que a marginalidade trans se relaciona diretamente com sua condição entre uma coisa e outra sem estar em nenhuma delas, tal qual um muro ou uma ponte.



fig.43



fig. 44



fig.45



fig. 46



fig.47



fig. 48

---

Nas FIG. 43 e 44, o corpo de Hedwig se constrói e se mostra *drag*, elaborando uma performance feminina espetacularizada, que mistura elementos dos universos simbólicos masculino e feminino (atenção para o detalhe das axilas peludas na FIG. 44). Na FIG. 45, o gênero feminino é performado fora do palco e percebe-se um retorno às características binárias e estereotipadas pela presença de delicadeza nos gestos e tons suaves na maquiagem

e no cenário. A maquiagem dos olhos, no entanto, transmite mais sensualidade do que vemos na personagem Bree de *Transamerica* (que utiliza o mesmo padrão de cores e suavidade em sua performance de gênero).

A pele branca e o corpo magro, os olhos claros e a peruca loira trazem à tona a figura da Barbie, que também emerge na FIG. 46, do momento anterior à transformação de Hensel em Hedwig. O mesmo corpo se faz ver masculinizado pelo corte de cabelo e pela exposição do peitoral. Entretanto, as sobrancelhas muito finas, desenhadas como nas bonecas, unem-se aos lábios rosados e ao gesto da mão que se apoia suavemente sobre o dorso, emanando vestígios do feminino delicado. Uma figura ambígua se agiganta na tela com a concomitância de indícios de feminilidade e masculinidade. Neste momento do filme o telespectador não está mais apto a dizer quem está ali, Hedwig, Hensel, ou a junção dos dois, *betwix and between*. Nesta figura também percebemos que o penteado inusitado, principalmente considerando o contexto da Alemanha oriental, é um fator que procura apontar o caráter subversivo e dúbio da performance de gênero da personagem.

A performance final de Hedwig, quando "abandona" a peruca loira, os figurinos espetaculares e se coloca no palco com os cabelos escuros, vestindo *short*, parece perder potência em relação à FIG. 46. Mesmo com maquiagem nos olhos, as figurações de masculinidade que emergem da performance da personagem ganham mais força. Na FIG. 47 os lábios recebem brilho, mas as sobrancelhas não estão mais desenhadas ao estilo Barbie, tornando-se quase imperceptíveis. Na FIG. 48 todos os vestígios de feminilidade são retirados e a postura da personagem ganha contornos mais viris. O gesto de abraçar o companheiro de banda e a feição contraída de seu rosto agregam agressividade à imagem, fugindo da delicadeza apresentada por Hensel na FIG. 46. O corpo que até então tensionava as categorias binárias dos gêneros não consegue escapar por completo destas mesmas categorias. Subverte enquanto se apropria destes elementos, mostrando a mobilidade do corpo e suas transformações, mas é encaixado de volta a um lugar de estabilidade. A personagem, todavia, se coloca em visibilidade, como corpo relevante, existente e ativo, movimentando-se com certa liberdade entre as categorias de gênero e as possibilidades estéticas que lhe convém.

A presença de ambiguidade no trânsito entre os gêneros é um recurso fortemente utilizado em *Madame Satã* e, tal qual em *Hedwig*, o palco e a performance artística funcionam como elementos que fortalecem a subversão das categorias de gênero e a desconexão de significados exclusivos na tentativa de fornecer novas inteligibilidades. Como construção

performática, os trânsitos que João Francisco efetua entre os gêneros se constroem mais marcadamente pelos gestos e expressões corporais e mesmo uma pequena mudança na forma de olhar é capaz de oferecer possibilidades para a emersão de figuras ora de feminilidade, ora de masculinidade.



fig.49

fig. 50

Na FIG. 49 o sorriso, a cabeça levemente tombada e as mãos que pousam suavemente sobre o peito fazem emergir figurações de feminilidade, juntamente com os adereços, colar, anel e brilho. Na FIG. 50, o olhar agressivo e os lábios cerrados, aliados à camisa e ao paletó, reafirmam determinada masculinidade. De forma semelhante à FIG. 46, em que a imagem de Hensel faz emergir feminilidade e masculinidade, compondo uma figura ambígua, a FIG. 49 também recorre ao distanciamento da normativa binária ao misturar impressões dos universos simbólicos masculino e feminino.

Em *Tiresia*, tanto o recurso da ambiguidade (FIG. 51 a 54), quanto das performances rigidamente enquadradas dentro dos padrões normativos, são utilizados para marcar com nitidez o processo de transição entre os gêneros.

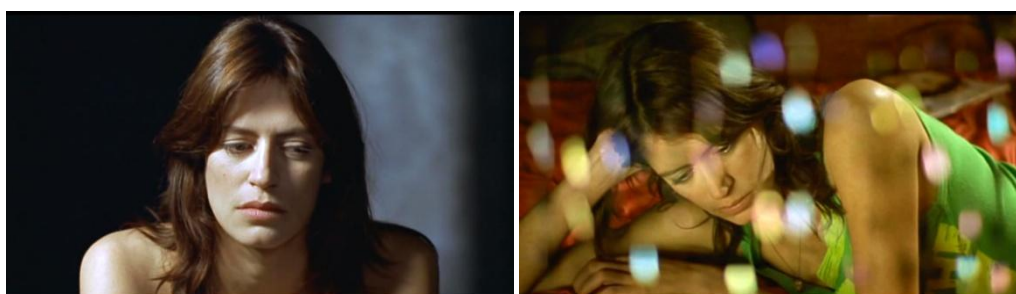


fig.51

fig. 52





fig. 53



fig. 54

À medida em que Tiresia é privada de seus hormônios, aspectos fenotípicos do gênero masculino, como barba e pelos, vão começando a surgir e a contornar um novo corpo. Nas FIG. 51 e 52, a atriz Clara Choveaux performa o feminino, embora certa masculinidade desponte do formato mais duro de seu rosto, marcado por traços fortes, como o maxilar reto e anguloso. Nas FIG. 53 e 54, o ator Thiago Telès incorpora a personagem em sua performance do gênero masculino. Após ser liberta do cativoiro com os dois olhos perfurados, Tiresia encarna o papel social masculino e, desta forma, também a expressão do gênero. Suas roupas são sóbrias, de tons escuros, largas no corpo e escondem quase toda a superfície da pele. Há um contraste notável entre os figurinos coloridos e decotados das FIG, 37, 51 e 52 e os figurinos das performances masculinas da personagem. A roupa é utilizada como segunda pele, tanto para inscrever a imagem de um gênero, quanto para esconder a dissonância do corpo. O contraste maior se dá, entretanto, no corte de cabelos. A cabeça raspada aumenta a distância entre a performance e as figurações de feminilidade que possam emergir.

Percebemos que a transformação de Tiresia se dá de forma mais padronizada que em Hedwig, já que as performances do masculino em Tiresia abrem pouco espaço para feminilidade, embora construam um masculino frágil, passivo e deficiente. Esta fragilidade, no entanto, configura-se como elemento essencial para a elaboração do ser que ascende ao plano do sagrado, que profetiza, que vê o futuro mesmo sem olhos. Como dissemos no capítulo anterior, a FIG. 54 apresenta um dos únicos momentos, se não o único, em que a personagem faz emergir figurações do feminino em sua performance masculina (ao pentear os cabelos raspados). Tiresia unifica figuras masculinas, femininas e sacras na referência máxima ao mito no qual se baseia, uma vez que o conhecimento dos dois gêneros, que causou a cegueira do profeta Tirésias<sup>39</sup>, é incorporado no gesto, na indumentária e na postura do

39 Uma versão do mito diz que Tirésias teria ido orar no monte Citorão e encontrou um casal de cobras venenosas copulando. Para se defender ele matou a fêmea e imediatamente tornou-se uma mulher. Algum tempo

corpo. Os símbolos imbricados na mesma personagem fazem questionar que corpo é este que funciona como significante para tantos significados. Neste lugar, compreendemos melhor a fluidez do significante-flutuante e a situação liminar da personagem, nem apenas homem, nem apenas mulher, nem apenas ser sagrado. O corpo, alheio a definições excludentes e prévias, embaralha os nomes por meio de seus atos.

Em *Laurence Anyways* a narrativa do trânsito se dá de forma diferente. A personagem transita entre os gêneros e atinge sua "completude" ou "forma final" enquanto mulher. O filme trabalha exatamente o processo de transformação da personagem de acordo com sua identidade de gênero. Se em *Hedwig* o trânsito corresponde aos interesses de Hensel em fugir da Alemanha Oriental e em *Tiresia* o retorno à performance masculina é forçado, para Laurence o trânsito obedece apenas ao seu desejo de adequar seu corpo e sua expressão de gênero à sua identidade. Contudo, mesmo caminhando no sentido contrário ao de *Tiresia* (em relação ao aspecto volitivo e ao gênero que inicia a transição), a construção do processo de trânsito funciona na tela de acordo com a mesma estrutura: aparência cis - ambiguidade - aparência cis.



fig.55

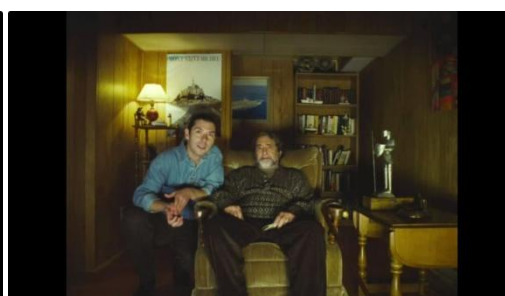


fig.56



fig. 57

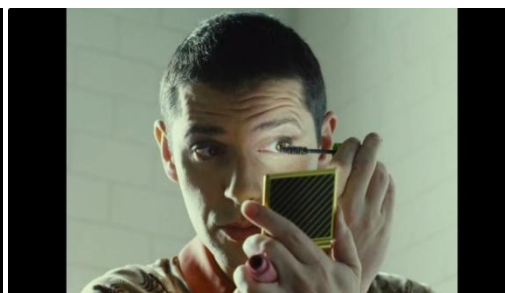


fig. 58

depois, no mesmo monte, outro casal de cobras o atacou, e desta vez Tirésias matou o macho, voltando a ser homem. Por seu conhecimento dos dois gêneros, Tirésias foi chamado por Zeus e Hera para resolver a discussão sobre quem sentia mais prazer na relação sexual, o homem ou a mulher. Respondendo que era a mulher, Tirésias provocou a fúria de Hera que lhe cegou, enquanto Zeus, compadecido lhe deu o dom da previsão como recompensa.



fig. 59



fig. 60

---

No filme acompanhamos o incômodo da personagem com sua aparência e com os papéis sociais determinados em função de seu sexo. A identidade masculina aparece como um peso na existência de Laurence, que resolve "sair do armário" e incorporar a identidade feminina almejada. Inicialmente vemos uma performance masculina cis (FIG. 55 e 56) e ao longo do filme os signos do masculino e do feminino vão se embrenhando e construindo figuras mais andróginas (FIG. 57 e 58). Ao final do filme, que funciona também como o final da transição entre os gêneros, Laurence aparece como uma mulher elegante e poderosa, com poder de fala e credibilidade no trabalho. Sua aparência remete à mulher independente, bem sucedida e empreendedora. Os figurinos tendem a estabelecer as relações já vistas nos outros filmes entre as cores e os gêneros, com o uso de tons sóbrios para as performances masculinas e coloridos para as performances femininas, assim como os cortes de cabelo, curto para os homens e longo para as mulheres.

O modelo dicotômico dos gêneros permanece como base para a construção do trânsito e da transformação das personagens trans nos filmes e manifestações binárias não cessam de se reproduzir nas cenas, deixando poucos espaços para outras construções do ser/parecer trans, mulher ou homem. Os corpos, por sua vez, contribuem para a reprodução de padrões de juventude e tipo físico, por exemplo. Num "elogio do corpo jovem, sadio, esbelto, higiênico" (LE BRETON, 2012, p. 211), o corpo trans aparece nestes filmes como representante de modelos de feminilidade ou masculinidade valorizados pela sociedade contemporânea. Se não fosse pela ambiguidade que o corpo de Tiresia encarna (FIG. 51) não haveria nada que a distinguisse de uma modelo de passarelas ou de um ideal de beleza feminino muito distante da realidade da maioria das mulheres (cis ou trans).

Percebemos que a reprodução de modelos normativos pode agir performativamente na cristalização de crenças que, por sua vez, fortalecem a marginalização e discriminação que pessoas trans sofrem na realidade social. Como dissemos anteriormente neste capítulo, trazer

a temática para a discussão e colocar no cinema protagonistas trans é um exercício subversivo que, entretanto, também reafirma outros constructos hegemônicos, como a marcação do binarismo e a valorização de modelos corpóreos idealizados, atuando na contramão da desconstrução das ficções reguladoras que conformam corpos e identidades.

Se por um lado os filmes parecem ganhar mais força quando apostam na construção de corpos ambíguos, esta potência parece perder-se à medida que lentamente estes corpos retornam à zona de conforto das performances de gênero normativas. Como se a questão trans se resumisse à transição de um gênero a outro, os processos de transformação se insinuam com mais vigor na tela e os corpos das personagens terminam por dizer pouco de outros aspectos que engrandeceriam o debate nos filmes, como raça e classe social, faixa etária, tipo físico.

## **2.2 Construção do Feminino**

Por outro lado, enquanto *Hedwig and the Angry Inch*, *Laurence Anyways* e *Tiresia* privilegiam o trânsito entre os gêneros como foco narrativo; *Transamerica*, *Strella* e *Kátia* colocam a transgeneridade como eixo transversal das histórias que serão contadas. Neste sentido, após discutir a potência que alguns dos filmes alcançam ao construir ambiguidades e provocar distanciamentos dos lugares binários, faz-se necessário voltar o olhar à construção que todos os filmes realizam, ou seja, a construção do feminino.

As figuras de feminilidade pinçadas até então nesta pesquisa não oferecem os mesmos significantes para todas as personagens. Os corpos de Hedwig, Kátia e Strella, por exemplo, corroboram para uma compreensão de feminilidade mais forte e viril, em contraposição à fragilidade de Bree. Hedwig e Strella têm corpos atléticos e músculos marcados, enquanto Kátia possui um corpo de trabalho, que não é magro ou atlético, mas se apresenta robusto e forte. Kátia destoa da aparente jovialidade das outras personagens; seu corpo, principalmente o rosto, carrega os aspectos do envelhecimento e do ambiente em que vive. Satã e Kátia são as únicas personagens brasileiras e negras, de forma que só por meio delas o cabelo crespo ganha a tela.

No entanto, ao observar a forma pela qual os filmes constroem o gênero feminino no corpo alguns gestos se mostraram recorrentes nas performances das personagens, provocando efeitos semelhantes ou totalmente diversos. Como uma sequência de gestos aparentemente

universais e inerentes à feminilidade, os movimentos são observáveis em todos os filmes e se repetem ao longo de cada um deles. Observar estes gestos potencializa a apreensão de outros signos, uma vez que cada detalhe gestual passa a constituir um novo significante, fortalecendo a potência de significar do corpo. Como observamos nas figuras do primeiro e deste capítulo, os gestos são elementos centrais na construção do gênero das personagens. Estes movimentos e posturas corporais obedecem a certo tipo de codificação reconhecível que permite a compreensão imediata das pessoas (GIL, 1997). Enquanto técnica do corpo, as formas de andar, de sentar, de fumar um cigarro transmitem conhecimento por meio da memória de repertório dos sujeitos. Índícios dos sistemas simbólicos dos quais diferentes culturas se valem,

[...] é impossível pensar sobre a memória cultural e a identidade como desincorporadas. Os corpos que participam da transmissão de conhecimento e memória são, eles mesmos, o produto de determinados sistemas taxonômicos, disciplinares e mnemônicos" (TAYLOR, 2013, p. 134).

Analisar unidades gestuais multiplica as possibilidades de alcançar variados sentidos "incluindo sempre aquele que o corpo todo imprime à sequência particular, [...]" (GIL, 1997, p. 41). Cada detalhe na expressão do rosto ou na forma de posicionar os dedos é a citação de um comportamento (técnica do corpo) apreendido e incorporado em algum momento da vida, mas também a atualização de um gênero no corpo. No movimento contínuo entre reprodução e resistência, o entrecruzamento desses movimentos elabora uma concepção de um gestual específico do gênero feminino, que compõem junto a outros elementos, um *gestus* de feminilidade.

### 2.2.1 Pernas cruzadas



fig.61



fig. 62





fig. 63



fig. 64



fig. 65



fig. 66



fig. 67



fig. 68



fig. 69



fig. 70

Nas FIG. 61 e 62, Bree e Kátia aparecem com uma postura corporal praticamente idêntica. Seus braços se unem na frente do corpo, pousados sobre os joelhos; tronco inclinado sobre a cadeira. A postura indica tanto técnicas de sedução quanto de decoro. Nas figuras seguintes (FIG. 63 e 64), o gesto de Hedwig e Kátia, com uma mão apenas sobre o joelho, ganha mais sensualidade e charme. A postura se repete na FIG. 65, em que Stella aparece sentada ante a mesa, segurando o cigarro com uma mão, enquanto a outra se apoia nas pernas. Já nas FIG. 66 e 67, os braços não se apoiam nas pernas como nas figuras anteriores. Na FIG.

66 Hedwig parece se exhibir para alguém e na FIG. 67 Laurence maquia-se com a cabeça levemente tombada e os pés arqueados, sustentados pela ponta. Na FIG. 68, Laurence aparece com o mesmo trejeito de apoiar-se na ponta dos pés. O vestido e os cabelos longos agregam mais feminilidade ao corpo da personagem. Nas FIG. 69 e 70, João tem as pernas cobertas por um tecido estampado que ele costura enquanto conversa com as amigas Laurinha e Tabu. Novamente a dupla pernas cruzadas e mão sobre os joelhos é utilizada e o pescoço que tomba na FIG. 69 ajuda a construir uma figura de decoro e feminilidade.

Como exceção à regra, Tiresia modifica a relação do sentar excluindo o ato de cruzar as pernas, mas mantendo a pose dos braços que pousam suavemente sobre elas (FIG. 71 a 73).



fig. 71



fig. 72



fig. 73

---

A presença destes gestos, tanto nos filmes de ficção quanto no documentário, coaduna com a noção de que estas técnicas do corpo integram a experiência da vida cotidiana. Podemos presumir que porque são femininas cruzam as pernas e porque reside feminilidade no gesto é importante que as personagens sejam mostradas fazendo isso. A citacionalidade e a reiteração destes gestos atualizam as já cristalizadas relações com o universo simbólico feminino. A incorporação e o enquadramento deles na tela agem performativamente na naturalização de determinado comportamento como original do gênero feminino, comprovando a tendência dos filmes a reafirmar condutas como específicas de cada sexo/gênero.

## 2.2. 2 Reclinação do pulso (desmunhecar)



fig. 74



fig. 75



fig. 76



fig. 77



fig. 78



fig. 79



fig. 80

---

Reconhecido pelo senso comum enquanto gesto que "denuncia" a homossexualidade masculina, a mão que pende no punho, como que atraída pela gravidade, repete-se em alguns enquadramentos das personagens. Mais que as pernas cruzadas, este gesto compõe figurações femininas mais imediatas, pois agrega delicadeza e fluidez ao corpo, ao mesmo tempo em que se aproxima das performances de homossexuais e travestis.



Nas três primeiras figuras deste bloco (FIG.74, 75 e 76), o gesto é amplo e dotado de movimento. Os braços se abrem mais no espaço, finalizando sua trajetória com o leve dobrar dos punhos. Mais espetaculares e mais performáticos, fogem do entorno do corpo para desenhar no ar um movimento que exhibe e convida. A impressão de autoconfiança se apresenta mais nestes gestos e nestes corpos que nas três figuras seguintes, em que o ato é mais moderado, compondo uma postura mais recata e suave. Na FIG. 80, Bree apenas apoia os braços na cerca e deixa que suas mãos pendam suavemente do outro lado. A expressão de seu rosto é de serenidade e relaxamento, como também é a postura de seu corpo. Nas FIG. 77, 78 e 79, a presença do cigarro traz ao gesto contido características mais incisivas e sedutoras. Nas FIG. 74 e 77, a relação entre gênero e postura se faz evidente, uma vez que o corpo masculinizado agrega feminilidade à performance por meio do gestual. Satã (FIG. 74) reaparece como figura de espetáculo, compondo um corpo ambíguo que unifica os gêneros. Os cabelos armados e bagunçados potencializam uma figuração animalésca, assim como o suor visível no corpo. Laurence (FIG. 77), ainda no início de seu processo de transformação, encarna outra figura andrógina, em que os elementos cabelo raspado e o uso de apenas um brinco brincam com a estabilidade dos gêneros binários.

### 2.2.3 Mão no rosto



fig. 81



fig. 82

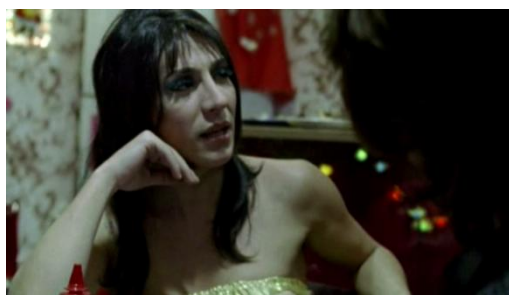


fig. 83

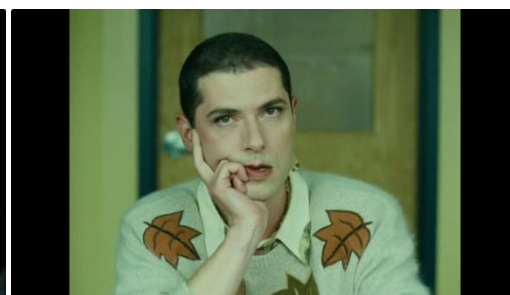


fig. 84



fig. 85



fig. 86



fig. 87



fig. 88



fig. 89

---

Outro gesto recorrente, e que demonstra novamente a relação de proximidade dos membros com o corpo, é o encontro entre rosto e mão. Expressões de tristeza (FIG. 81), alegria (FIG. 82), relaxamento (FIG. 83, 85, 87 e 89), apreensão (FIG. 84 e 86) e enfado (FIG. 88) são construídas com o auxílio das mãos que se posicionam de diferentes maneiras no contato com o rosto. Nas duas primeiras, o mesmo gesto de levar a mão à boca se constrói de formas opostas, Stella tenta esconder o choro e Laurence parece surpreendida pelo próprio sorriso. Parecem-nos outra vez figuras de decoro e contenção na expressão de sentimentos. Esta contenção, no entanto, funciona também como uma forma de chamar a atenção às próprias expressões e a relevância do sentimento para as personagens no contexto da cena. Nas FIG. 83 e 85, uma carga de charme emerge dos trejeitos, que se contrapõem à tensão que emana das FIG. 84 e 86. Os gestos das mãos travam relações interessantes entre contenção do gesto no entorno do corpo e extroversão deste gesto no espaço, confrontando rigidez e inércia, maleabilidade e movimento.

No confronto com os filmes, percebemos que os gestos recorrentes nas performances do gênero feminino aparecem timidamente nas performances de gênero masculino das mesmas personagens. A presença e a escolha destas modelagens obedecem às questões de roteiro, produção e direção dos filmes, materializadas pelo enquadramento e atuação. Ao corpo, neste embate, são concedidos poucos espaços para a manifestação de energia livre e transformadora. A gama de significados atribuídos a ele continuam a depender "dos cenários sociais e políticos, como também dos tempos religiosos, sexuais e econômicos que lhe são próprios" (DUCH, 2005, p. 133), e os filmes escapam pouco destas prerrogativas.



## Capítulo III - Os filmes performam

A emergência de figuras estereotipadas e binárias atua performativamente na valoração de tipos de comportamentos que favorecem determinados grupos. Como a percepção e compreensão destas figuras dependem de sentidos previamente partilhados pelo público, é compreensível que a construção dos gêneros nos filmes obedeça à estrutura binária. Entretanto, a recorrência, nos filmes, de elementos facilmente conectáveis aos estereótipos ocidentais de masculinidade e feminilidade e o jogo entre feminino e masculino na construção da transgeneridade atualizam a noção de que os gêneros são organizados "naturalmente" por meio de uma estrutura binária e dialogam pouco com as teorias de gênero a eles contemporâneas. Na relação comunicacional que os filmes pretendem instaurar, atravessada pela subversividade da experiência trans, pouco é feito para problematizar questões relativas à identidade de gênero. A própria hegemonia de gêneros cinematográficos clássicos para abordar a temática, como o drama, a comédia dramática e o musical, diz muito sobre o ideário cinematográfico relativo à temática, assim como reproduz certos estereótipos no senso comum (quantas são as personagens trans em comédias românticas, ficções científicas, filmes de ação, *thriller* policial?). Estes formatos reafirmam a ideia de que ser trans é ser do espetáculo, do riso ou do sofrimento.

Embora os filmes confirmem visibilidade à questão trans e contribuam para a humanização destas pessoas, é necessário analisar como estes formatos constroem e inventam, junto à realidade social, significados e significantes que permeiam a temática. Tomando como base algumas reivindicações de grupos organizados, movimentos sociais e pessoas trans<sup>40</sup>, neste capítulo procuramos refletir sobre como os filmes trazem estas pautas à tela e como estão engajados na desconstrução do preconceito e da discriminação. Neste contexto, a questão da visibilidade exige contornos mais delicados, uma vez que não é suficiente apenas tornar visível, mas a forma dada a esta visibilidade. É preciso saber como e quais ficções são construídas,

---

40 Meu ponto de referência foram participações em eventos organizados por movimentos sociais e instituições acadêmicas, nos quais muitas pessoas trans são ouvidas e vários encaminhamentos são retirados em âmbito local, regional e nacional. Alguns dos pontos a serem analisados nos filmes são a despatologização da identidade trans, a autonomia, a autoafirmação de gênero, a distinção entre identidade de gênero e orientação sexual e a visibilidade. Deixo claro que estas pautas não são generalizadas, mas adotadas por diversos grupos.

[...] e qual espécie de senso comum é tecido por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem. É saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por essa ficção. (RANCIÈRE, 2012, p. 100)

A cartunista norte-americana Alison Bechdel escreveu em uma de suas tirinhas um teste que passou a ser conhecido como o *Teste Bechdel*, na qual a personagem dizia que só assistia a filmes que atendessem a três questões: 1- existir mais de uma mulher; 2- elas conversarem entre si; 3- o assunto dessa conversa não ser sobre homens. O teste vem sendo usado na mídia e em discussões acadêmicas para avaliar o nível de representação feminina e de machismo em filmes, programas de TV e literatura. Embora a grande maioria das obras cinematográficas, principalmente as mais populares e de ampla divulgação, não passem no Teste Bechdel, todos os filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa atendem às três questões. Este é um resultado interessante, pois ao tomar distância da hegemonia do masculino como norteador ou centralizador das narrativas, as obras criam espaço para uma visão mais diversa e menos machista e heteronormativa.

Vem sendo percebido e teorizado, acerca dos resultados obtidos pelos filmes no que diz respeito à representação de mulheres cis, que a utilização de estereótipos e a dificuldade em trazer o gênero feminino para a tela sem o "apoio" de personagens masculinos se dá, em grande parte, pela ausência de mulheres nos cargos de direção, roteiro e produção de cinema. Percebemos que, embora aprovados no Teste Bechdel, praticamente todos os filmes que integram o *corpus* que analisamos são dirigidos por homens. Das sete histórias sobre mulheres trans, uma é dirigida por uma mulher e nenhuma por uma mulher trans. O documentário *Kátia* desponta neste contexto com duas características positivas, sendo a direção do longa comandada por uma mulher (Karla Holanda) e a personagem uma pessoa trans (Kátia Tapety). Em vista disto, nos questionamos se o lugar da pessoa trans, enquanto protagonista no cinema, estaria restrito ao documentário, uma vez que a presença de pessoas trans atuando ou exercendo outras funções no cinema é quase inexistente<sup>41</sup>.

Nos filmes de ficção que compõem o *corpus* que analisamos, todas as personagens são interpretadas por atrizes ou atores cis. Muito da visibilidade e do prestígio que estes filmes alcançam está relacionado à crença de que são papéis desafiadores, em que as atuações ganham grande destaque. *Transamerica*, por exemplo, mesmo sendo um filme independente,

---

41 A atriz Laverne Cox tem se destacado enquanto profissional trans valorizada em grandes produções. A atriz interpreta uma personagem também trans na série de TV americana *Orange is the new black*, e já foi escalada para atuar em uma série policial a ser lançada em 2015. Infelizmente, a presença de pessoas trans no meio cinematográfico seja atuando, dirigindo, roteirizando ou produzindo, ainda é ínfima.

com orçamento mínimo frente às grandes produções hollywoodianas, conseguiu alcançar mais visibilidade e público, principalmente por suas duas indicações ao Oscar, incluindo a categoria de melhor atriz para Felicity Huffman<sup>42</sup>. Se este tipo de reconhecimento contribuiu para a pauta da visibilidade trans, a problemática da forma, todavia, permanece em questão. No filme, a personagem é uma mulher enredada em esquemas que cerceiam e controlam sua vida: seja a terapeuta que impõe condições para que a cirurgia de Bree aconteça, seja o vídeo que "ensina" como falar e qual voz utilizar, seja a família que julga suas ações ou o filho, recém descoberto, que se sente no direito de humilhá-la. Todas as pessoas com as quais a personagem se relaciona exercem certo tipo de poder sobre ela<sup>43</sup> que, de certa forma, afeta a forma como ela vê a si mesma.

A aceitação de si, por consequência, é mostrada como um problema para a personagem. Tanto os diálogos do filme, quanto o cenário, o figurino e a postura corporal parecem querer construir uma personagem desconfortável em seu próprio corpo, performativizando no senso comum que pessoas trans só se sentem completas após a cirurgia. Esta é uma questão relevante, pois muitas mulheres trans não sentem este desconforto e não compreendem a cirurgia como a solução de seus problemas ou o passo definitivo para a legitimação da identidade feminina. Mesmo que o intuito do filme fosse representar acontecimentos comuns da realidade destas pessoas, a exposição na tela de uma personagem com pouca ou nenhuma autonomia sobre seu corpo, vulnerável à opinião e aos mandes de profissionais da medicina ou de sua própria família, fazem crer que é assim que é e que Bree não sabe o que é melhor pra si mesma, interessando-lhe apenas retirar um órgão que lhe incomoda.



fig. 90



fig. 91

---

42 É possível perceber como a atuação em filmes que abordam a temática trans garantiu premiações para seus intérpretes, como Hilary Swank em *Boys Don't Cry*, Lee Pace em *Soldier's Girl* e, recentemente, a Jared Leto por *Dallas Buyers Club*.

43 Cf. Jade Dawn Hines, *How Transamerica Re-Enforces Transsexual and Class Stereotypes*, 2012.



fig. 92



fig. 93

Com auxílio dos *frames* acima, podemos discutir melhor esta questão. As duas primeiras figuras mostram Bree inspecionando sua imagem no espelho. Em uma, a personagem destaca o volume do pênis sobre a camisola (FIG.90), e na outra abaixa-se para esconder o que vê no reflexo (FIG.91). Sua expressão corporal mistura sensações de medo, susto e insatisfação. O filme constrói um diálogo entre Bree e seu reflexo no espelho, mostrando quão insatisfeita com o pênis a personagem está, agregando mais relevância ao desejo da protagonista pela Cirurgia de Redesignação Sexual (CRS). Os dois *frames* seguintes correspondem a duas cenas importantes da narrativa e mostram a personagem urinando (FIG. 92) e tomando banho (FIG. 93). Na primeira cena, o filho de Bree descobre que ela possui um pênis e se revolta contra ela. Em um misto de desconforto, tensão e medo de se expor, certa comicidade é criada por meio do desajeito da personagem em conseguir urinar à beira da estrada<sup>44</sup>. Já o contexto da FIG. 93 é o oposto dos três *frames* anteriores, já que a expressão corporal da personagem e a exposição do corpo inteiro (mesmo coberto pela água da banheira) sem qualquer tipo de desconforto aparente, transmite tranquilidade e felicidade. A imagem pertence a uma cena posterior à cirurgia e mostra a personagem satisfeita com seu corpo e com seu novo órgão genital.

O desconforto do pênis/a sensação de completude após a cirurgia, percebidos no filme, fazem-nos questionar se o pênis deve ser incluído enquanto questão quando se aborda a temática trans e como os filmes trabalham na construção de uma figura de mulher, a despeito de uma figura de homem que quer se transformar em mulher. No diálogo com os filmes, percebemos que a problemática do pênis está quase sempre presente, de forma explícita ou implícita. Em uma cena do filme *Tiresia*, a protagonista segura o membro e o mostra

<sup>44</sup> Em dois outros momentos no filme a questão do uso do banheiro é mostrada como problemática para Bree, e, tanto a capa do DVD quanto o cartaz do filme, mostram justamente a personagem parada entre duas portas de banheiros, cada uma com o ícone relativo a cada um dos gêneros.



provocativamente ao seu raptor. Em outras cenas, todavia, o pênis integra momentos de prazer sem qualquer manifestação de repulsa<sup>45</sup>. Já em *Strella* a aparição do pênis se dá em um momento de aceitação de si mesma perante o outro (Yorgos) e a timidez percebida parece menor do que o contentamento. Em *Laurence Anyways* e *Hedwig and the Angry Inch* há a presença do pênis e do desconforto, mas apresentam-se ao longo da narrativa com contornos distintos.



fig.94



fig. 95



fig.96

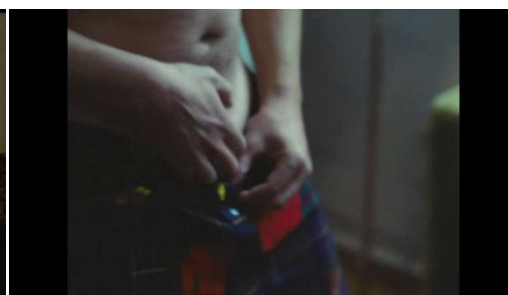


fig. 97

---

Strella de frente a Yorgos esboça um sorriso (FIG. 94). A cena coloca os dois corpos frente à frente, nus, em um momento altamente erótico e honesto. A iluminação difusa do cômodo camufla as curvas e particularidades dos corpos, tornando-os iguais e quase indiscerníveis do resto do cenário. No corpo de Strella faixas iluminam o rosto, os seios e o pênis. Na narrativa, a relação que a personagem trava com seu corpo só é colocada em questão neste momento. Quando Yorgos pede que Strella retire a toalha que cobria seu corpo, há uma carga redenção que provém de ser vista pelo pai/amante como realmente é, muito

---

45 Estas imagens possuem carga muito dúbia dentro da narrativa porque se configuram enquanto *flashbacks* ou devaneios, de forma que é difícil precisar quem realmente imagina ou vive a cena, se Tiresia ou se seu raptor. Este é um ponto conflituoso dentro da análise que propomos neste início de capítulo, pois buscamos refletir qual relação os filmes estabelecem entre a aparição do pênis e a questão trans, partindo da construção das personagens. Se tais devaneios pertencem ao raptor, a figura de Tiresia em momentos de prazer sexual torna-se um modelo idealizado por ele, enquanto objeto de desejo; não necessariamente da vivência e personalidade da personagem.

mais que alguma dificuldade em ficar nua. Em *Tiresia* a imagem do pênis é seca e crua, como toda a atmosfera do filme. Não há efeitos de luz que mascarem o corpo que se coloca em cena, totalmente desnudo. Quando segura o pênis olhando para seu raptor (FIG. 95), ela o atíça, sabendo de alguma forma que aquele órgão era a razão de seu cárcere. Ela pergunta se ele sabe o que ela é, que ela é um monstro. *Tiresia* é um filme instigante neste sentido, pois a montagem das cenas desconecta vários aspectos da narrativa. Em diversos momentos é difícil saber exatamente o que aconteceu ou como aconteceu. O filme constrói histórias e personagens que são as mesmas, ao mesmo tempo que parecem outras. Embora na cena em questão a personagem diga diretamente ao raptor que se acha um monstro, em outras cenas do filme (que parecem ser *flashbacks* da protagonista) ela não se comporta como se realmente se visse assim. Na FIG. 96, em que a nudez também é mostrada, há uma carga de sensualidade que não está presente na FIG. 94. A personagem não demonstra desconforto algum e desfruta o momento de prazer. Contudo, como observamos anteriormente, é difícil precisar qual a natureza desta imagem, que parece corresponder mais ao devaneio erótico do raptor.

A temática da cirurgia também é abordada em *Laurence Anyways*. Logo quando se assume trans para a companheira Fred, Laurence tenta explicar a ela que a questão nada tinha a ver com sua orientação sexual. Laurence diz que não é homossexual, mas que não está feliz naquele corpo. A cena é muito forte e os dois travam um diálogo de cinco minutos, repleto de gestos rígidos e violentos. O ambiente, que parece ser um banheiro, provoca uma sensação claustrofóbica e as duas personagens se movimentam no cômodo como animais enjaulados. No *frame* (FIG. 97), Laurence parece querer arrancar com as próprias mãos o órgão genital. Posteriormente na narrativa, a possibilidade da cirurgia é colocada de novo em cena, mas de forma mais tranquila. Em uma delas Fred questiona Laurence, após muito tempo separadas, se ela já havia feito a cirurgia, ao que a protagonista responde que não. Neste sentido, é interessante perceber como a performance de gênero de Laurence estabelece relações diretas com a presença de Fred; já que, para agradá-la a personagem usa peruca (no início do processo de trânsito) e veste-se de forma mais masculina, mesmo durante a transformação. O grande trunfo do filme é mostrar as inseguranças e a intensidade do amor de Laurence por Fred, mas priorizar a autonomia da protagonista sobre sua identidade e sua autoafirmação de gênero.

Por outro lado, a CRS tem papel central na vida de Hedwig. Mesmo que de certa forma desejada e consentida, a cirurgia e a consequente falha médica são as grandes

catalisadoras dos dramas da personagem e do desenvolvimento das tramas ao longo da narrativa. Sentida como figura de mutilação e monstruosidade, a sequela deixada em seu corpo centraliza a personagem ainda mais *betwix-and-between*. Neste sentido, a autoafirmação de gênero é de suma importância para Hedwig, uma vez que a conferência de inteligibilidade ao seu gênero não pode, neste caso, depender de seu órgão genital. Em *Hedwig and the Angry Inch*, a imagem do pênis na tela é apresentada com jocosidade ou a região púbica recebe bastante atenção da câmera, guiada pelos gestos da protagonista. A CRS é relevante à obra só à medida em que é mal sucedida. Há um pedaço de carne rasgada por uma cicatriz, que um dia foi um pênis e que agora não se compõe nem como pênis nem como vagina, mas como um rosto sem olhos (como define a personagem na letra da canção *Angry Inch*).

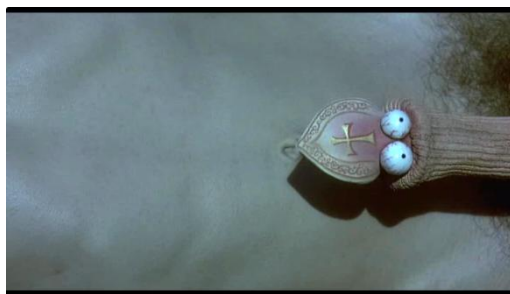


fig.98

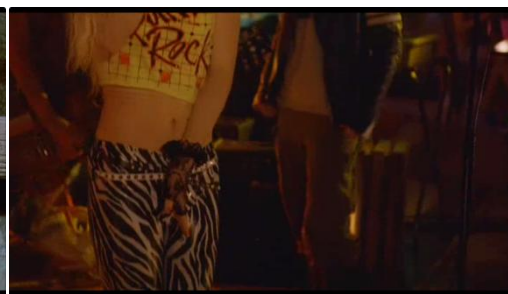


fig. 99



fig.100



fig. 101



fig. 102

---

Na FIG. 98 uma subversão interessante da imagem do pênis é composta na tela. Em primeiro plano, o falo é construído com elementos identificáveis, como o tecido utilizado para fazer a haste estetizada em um par de olhos e um chapéu de bispo. Esta cena integra o *flashback* em que a personagem, ainda vivendo como Hensel, tem seu primeiro encontro com Luther. Hedwig diz em *off* que Luther ficou impressionado com o seu "*little bishop in a turtleneck*"<sup>46</sup>. O pênis, neste momento, é um objeto que dá poder a Hensel a partir do desejo de Luther. Hensel percebe que poderia tirar proveito da situação e, ironicamente, sente que este poder significaria liberdade e controle sobre sua vida<sup>47</sup>. Mais à frente no filme, Luther diz que quer se casar com Hensel e levá-lo para os Estados Unidos. Para isto, porém, Hensel deveria fazer uma cirurgia de readequação sexual, a qual sua mãe consente e indica o profissional certo para a empreitada. Uma pequena sequência bastante *trash* intercala imagens do médico, de Hensel assustado e de sua mãe ao lado de Luther rindo e tirando fotos. O encerramento da performance se dá com um grito estridente que introduz a música *Angry Inch*. Na FIG. 99 a mão divide o corpo e corta a carne e na FIG. 100 uma metáfora é elaborada pelos dedos que apontam o pequeno objeto entre as pernas.

A FIG. 101 corresponde ao período de envolvimento entre Hedwig e seu pupilo Tommy. Já nos Estados Unidos, trabalhando como babá (após ser abandonada por Luther), Hedwig conhece Tommy (adolescente, filho de um general e fiel a Jesus Cristo), por quem se apaixona e passa a ensinar tudo sobre o mundo do *rock*, técnicas vocais, vestuário e estilo. Os dois começam a se apresentar em bares e a compor músicas, alcançando relativo sucesso na cidade. Na sequência da qual o *frame* foi retirado, Tommy chega na casa de Hedwig bastante alterado por uma briga com a mãe e os dois começam a conversar. Entre declarações de amor e troca de beijos, Hedwig guia a mão de Tommy até sua área genital. Ele fica surpreso e retira a mão. Os dois discutem e Hedwig pede a ele que ame a parte da frente de seu corpo também.

Na FIG. 102, o gesto bem mais violento pertence à evolução dramática da personagem em relação ao seu corpo, sua história e sua compreensão acerca do amor. A sequência musical das canções *Hedwig's Lament* e *Exquisite Corpse* funciona no filme como o momento de desfragmentação da personagem. A dissonância das guitarras e as imagens recortadas e frenéticas reúnem momentos traumáticos da vida de Hedwig, enquanto a personagem toca

---

46 Literalmente pode ser traduzido como "bispozinho com gola alta". Talvez esta seja uma alusão à aparência de um pênis circuncidado, haja vista a origem judia de Hensel.

47 Na canção *Sugar Daddy*, destinada à Luther, Hedwig canta "the thrill of control [...] It's the sweetest taste I've known", que em uma tradução literal seria "a emoção do controle é o sabor mais doce que eu conheço". A personagem, nesta canção, admite o que sentia em relação à situação.

com agressividade o próprio corpo e se movimenta violentamente no palco. Em um *gestus* de fúria, o corpo todo se oferece em gestos agressivos e pontuais marcando a região pubiana. Colocando praticamente toda a carga dramática na polegada nervosa, o filme se constrói em códigos extravasados e coloca em potência figuras de abjeção que a própria personagem vê em si mesma e em seu corpo.

Se, de acordo com Rancière (2012), a imagem é um elemento em um dispositivo que cria certo senso de realidade, de comum, em que este "senso comum" trata de uma comunidade de dados sensíveis ou "coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos" (RANCIÈRE, 2012, p. 99); o tratamento destinado a elas depende do dispositivo de visibilidade, no caso a obra cinematográfica, e relaciona-se diretamente à construção de modos de percepção e partilha de significados até então invisibilizados. A existência gritante da polegada nervosa provoca o espectador ao nível dos afetos, embaralhando relações interpessoais e institucionalizadas dos sujeitos. A abjeção emerge, então, como partilha intolerável<sup>48</sup> e como prisão simbólica da personagem em seu próprio corpo.

Entretanto, esta rejeição de si só é colocada em cena após a traição de Tommy. Na cena musical de *Wig in a box*, correspondente ao período pós término com Luther e anterior a Tommy, o corpo, mesmo mutilado, não parece ser um problema tão odioso. Composições de cena mais claras<sup>49</sup> constroem a atmosfera do início da carreira e da construção do feminino. Até a simbologia do encontro com a peruca icônica é representada como uma construção de feminilidade um pouco trôpega, porém satisfatória. Após a rejeição de Tommy, o surgimento da banda *Hedwig and the Angry Inch* marca o início da desconstrução da identidade feminina da personagem e inicia uma problematização maior sobre a polegada nervosa. A sequência da qual a FIG. 103 faz parte evolui para o desnudamento da personagem durante a execução da música *Exquisite Corpse*. Hedwig retira a peruca e começa a rasgar o vestido, feito de algum

---

48 Nos aproximamos aqui do conceito de imagem intolerável, de Jacques Rancière (2012), no sentido de que a rejeição em ver a imagem constitui um elemento importante para a ação transfóbica. É interessante como este laço entre o abjeto e a reação violenta também são colocados nesta sequência do filme, que culmina com um dos clientes do restaurante chamando Hedwig de "viado" e iniciando uma briga no bar entre os integrantes da banda e os clientes do estabelecimento.

49 Vimos anteriormente as figuras de feminino delicado emergentes em Hedwig (FIG. 12, 33, 45, 63 e 75).

material siliconado, até revelar os tomates<sup>50</sup> que davam forma ao sutiã e esmagá-los contra o peito (FIG. 103, 104, 105 e 106).



fig. 103



fig. 104



fig. 105



fig. 106

---

A autonomia e a autodeterminação de gênero surgem enquanto premissas caras ao filme, uma vez que Hedwig é mostrada como possuidora de seu corpo e de sua identidade, fazendo deles o melhor de si e para si. Dando atenção às circunstâncias em que Hensel aceita fazer a CRS<sup>51</sup>, a cirurgia surge, então, como um mero detalhe a ser resolvido. O filme constrói outros trânsitos ao longo da história da personagem que dialogam entre uma ação de fora e uma resposta da protagonista. Mesmo após o insucesso da cirurgia, a personagem constrói um corpo e uma identidade feminina; após ser traída por Tommy, Hedwig volta-se contra a polegada nervosa; após ficar famosa, a protagonista desconstrói o feminino criado e se reconstrói a partir do masculino. De Hensel a Hedwig Robinson (nome de sua mãe acompanhado do sobrenome de Luther), a personagem persiste, mesmo sem um "nome pra chamar de seu", transitando entre os gêneros e seus papéis, obedecendo a si e aos seus desejos.

---

50 Os tomates são mostrados anteriormente no filme e são associados à mãe de Hedwig, que costumava jogá-los no filho ainda criança. O recurso (mediado por grande carga de ritualidade) pode estar relacionado ao papel da mãe na construção do gênero feminino de Hedwig.

51 Hensel acabou de ser expulso da universidade, nunca havia beijado um garoto e ainda dormia com a mãe (tal qual explica em uma narração em *off* no filme). Luther surge então, como figura libertadora.

*Hedwig and the Angry Inch* também subverte ao construir uma personagem autônoma, que se desdobra em variados papéis sociais (vocalista de banda, babá, universitária) e também à prostituição. O filme aborda a prostituição da mesma forma que *Strella*, em que a atividade de prostituta é "uma das" e não a "única" profissão da personagem. Refletir sobre a presença da prostituição nas obras é importante, pois a profissão fundamenta um dos estereótipos mais comuns em relação à realidade de pessoas trans: de que todas são profissionais do sexo e seres hipersexualizados que não se interessam por mais nada e não servem pra trabalho "sério". Nos filmes em análise, apenas três, das sete protagonistas, se prostituem. Esta proporção é positiva, pois caminha no sentido contrário ao senso comum e constrói outros tipos de realidades para as personagens, fora do estereótipo.

Percebemos, no confronto com os filmes, que se um filme é subversivo em algum aspecto, em outro vacila, e vice-versa. Enquanto *Transamerica* reafirma diversos estereótipos relativos à transgeneridade e à feminilidade, escapa do tema prostituição. *Tiresia* subverte no tratamento que concede à nudez e à sexualidade, mas esbarra na temática. No filme, além da protagonista ser prostituta, várias outras mulheres trans são vistas na floresta, esperando um novo cliente<sup>52</sup>. O fato de o raptor buscar uma vítima entre as prostitutas também contribui para a reafirmação de uma ideia de perigo que circundaria a prostituição.

Com exceção de *Transamerica*, os filmes apostam em personagens que se apresentam como mulheres fortes e independentes. Todas são mostradas tentando de alguma forma trabalhar e sustentarem-se por meio do trabalho. Hedwig alterna empregos ao longo da narrativa e aparece como cantora, babá e prostituta. João Francisco faz bicos de assistente de cantora, cozinheiro, ajudante em bar e transformista. Tiresia é prostituta. *Strella* concilia a prostituição com o trabalho de eletricitista e as performances de *drag queen*. Laurence dá aulas e posteriormente trabalha com literatura e revisão de textos. Kátia se movimenta entre a política, a militância e a lida na roça. A recorrência do tema prostituição não chega a ser negativa, uma vez que as obras inserem outras atividades realizadas pelas protagonistas.

Ao passo que as pautas sobre autonomia e autoafirmação se constroem nos filmes tendendo para um caráter mais subversivo dos padrões normativos de gênero, outras pautas como o direito ao nome social e a despatologização da identidade não chegam nem a ser citadas. A relação entre identidade de gênero e orientação sexual, no entanto, é outra

---

52 Consideramos importante assinalar que a discussão acerca da prostituição ou da presença de prostitutas nos filmes não corresponde a uma análise moral, mas ao tipo de representação que os filmes constroem e à reprodução de estereótipos sabidamente relacionados à experiência trans.

característica interessante a se analisar nos filmes. O único que traz uma reflexão maior sobre o tema é *Laurence Anyways*, que também subverte o senso comum e coloca em cena uma personagem que é trans e lésbica. Esta discussão é um pouco delicada e complexa, e diz respeito à desconstrução da heterossexualidade compulsória e à compreensão da independência entre identidade de gênero e orientação sexual. Como define Jaqueline de Jesus (2012),

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

Enquanto o senso comum associa a transgeneridade à homossexualidade, a visada não normativa que *Laurence Anyways* instaura é fortemente positiva, uma vez que coloca na tela uma possibilidade desconhecida e de difícil compreensão do público mais leigo. Laurence deixa claro para Fred que não sente atração afetivossexual por homens e que sua questão é de outra ordem. Por identificar-se enquanto mulher e sentir desejo por mulheres, Laurence aparece como mulher trans lésbica; em uma possibilidade interessante de desconectar as questões de orientação sexual com identidade de gênero. A não ser por Fred, todos os companheiros afetivossexuais das personagens dos outros filmes são homens. Mesmo a construção de João Francisco, em *Madame Satã*, como homossexual é controversa. O recorte estabelecido no filme, que aborda alguns anos da vida de João, exclui seu casamento com uma mulher, com a qual viveu e teve seis filhos. Distante de querer negar a homossexualidade da personagem, confirmada pelo próprio João em entrevista ao *Pasquim* em 1995<sup>53</sup>, a não exposição de outros tipos de relacionamentos afetivossexuais da personagem simplifica a questão da orientação sexual. Felizmente, as cenas de envolvimento homossexual da personagem no filme são belas e muito fortes, trazendo o desejo e o sexo *gay* à tela sem cerceamentos morais ou idealizações higienizadas. As cenas de sexo são como João: violentas, sensuais, vívidas.

---

53 Cf. CABRAL *et al.*, 1995.



### 3.1 "Espelho, espelho meu"

Como vimos nos capítulos anteriores, certos maneirismos são utilizados para construir a feminilidade das personagens, obedecendo a lógica binária dos gêneros e reproduzindo alguns estereótipos como o da delicadeza. Os filmes tendem a conferir legitimidade ao gênero por meio da aparência de suas personagens, optando por corpos mais ou menos femininos, de acordo com o tipo de história que querem contar. Em Bree, aspectos masculinos são atenuados por seu aspecto franzino, sua postura delicada e sua aparência "rósea". Em Hedwig elementos de masculinidade persistem, e Tiresia é interpretada por uma pessoa de cada gênero de acordo com o desenvolvimento da narrativa. Laurence vai eliminando elementos masculinos e Madame Satã toma emprestado feminilidades. Em Kátia, como ela mesma diz, há feminilidades e masculinidades entrelaçadas e em Strella a masculinidade é feminina.

Iniciamos este capítulo, analisando uma cena em que Bree parece sentir relativo desconforto em relação a seu corpo. Ela se olha no espelho e, a princípio, evidencia o pênis, para depois escondê-lo. Retornamos a esta cena, pois percebemos que o espelho é uma presença constante nestes e em diversos outros filmes que abordam a temática trans<sup>54</sup> e que os filmes parecem delegar a ele o poder de conferir legitimidade de gênero às personagens, da mesma forma que utilizam a indumentária e o gestual para atingir tal efeito com o espectador. O objeto está presente em uma grande quantidade de cenas e quase sempre relacionado ao momento de maquiagem e vestimenta das protagonistas.

A aparência, enfim, parece ser a norteadora principal do processo de legitimação de gênero. Corpos incompletos, imperfeitos e que precisam de retoques são a escolha da maioria dos filmes do *corpus* desta pesquisa (*Tiresia*, *Hedwig*, *Transamerica* e *Laurence Anyways*) e a necessidade de mostrar o retoque do visual e/ou a avaliação da imagem no espelho faz emergir figuras de vaidade, ao mesmo tempo em que de insatisfação. Percebemos que os filmes se preocupam com construir os gêneros por meio daquilo que se pode ver, criando imagens que naturalizam a relação estereotipada entre mulheres e espelhos.

---

54 Outros filmes nos quais o recurso pode ser observado são: *Breakfast on Pluto* (2005), *Soldier's Girl* (2003), *Ma vie en rose* (1997), *Dallas Buyers Club* (2013), *O céu sobre os ombros* (2011) e *Alma de mulher* (1999).



fig.107



fig. 108



fig. 109

---

Assim como em outros *frames* já apresentados nesta pesquisa<sup>55</sup>, os enquadramentos acima mostram o espelho ganhando destaque. Na FIG. 107, apenas parte do rosto de Bree é enquadrado, deixando o foco na boca aberta. A imagem é provocativa por aliar erotismo e delicadeza. O dedo que penetra a profundidade escura de uma boca fina, suave e rosa instaura agressividade e sensualidade a um gesto aparentemente simplório. Semelhante às avaliações médicas ou a tentativas de vômito, este gesto parece não pertencer ao cenário róseo. O espelho, neste caso, é testemunha de um universo íntimo, deslocado das práticas realizadas no mundo social. Nos ambientes privados, principalmente domésticos, Bree interage consigo mesma de forma mais solta que no trato com outras pessoas em outros ambientes.

A FIG. 108 utiliza o mesmo recurso, quase identicamente. No enquadre, entretanto, está o olho de Laurence. Capturado pelo pequeno espelho de mão. O super *close* do olhar da personagem preenche a imagem de uma potência sensual. O olhar sorri ao espelho que oculta o restante da face. Parece haver maquiagem nos cílios e pálpebras e a sobrancelha está bem delineada. Estas características não sustentam, sozinhas, a emergência de uma figura de feminilidade. Parece-nos que a composição do enquadramento traz consigo resquícios de um feminino, que vem do próprio espelho.

---

55 Figuras 1, 2, 15, 34, 35 e 36 do Capítulo I e 58, 67, 74 do Capítulo II.

Na FIG. 109, Kátia se observa no espelho. O *frame* faz parte de uma cena em que a equipe de filmagem ajeita o microfone em seu corpo e ela se arruma, colocando peruca e acomodando a roupa. Embora o espelho não seja um elemento central na tela, nem a câmera o utilize para elaborar o enquadramento, como vimos nos outros *frames*, o olhar da protagonista se dirige a ele, fazendo com que a atenção do espectador também se volte para o objeto. Mesmo discretamente, a presença do espelho e a postura da personagem fazem emergir de novo a figura da vaidade, a preocupação com a aparência e o papel central do objeto na função de avaliador da imagem. É interessante perceber que o objeto está presente no momento de montagem da personagem, de produção da indumentária e modelagem do corpo.

Diferente das outras protagonistas, a postura de Stella parece mais ativa em relação às propriedades do objeto. Enquanto o recurso é utilizado nos outros filmes restringindo sua funcionalidade à avaliação da aparência, em *Strella* outros sentidos são construídos com o auxílio dele. Sua presença se desdobra na cena, fazendo emergir outras figuras e outros universos de significação. Em uma cena a personagem utiliza o espelho para observar Yorgos que se veste ao fundo. Sua intenção parece ser olhar discretamente para ele e mediar o encontro dos olhares por meio do objeto (FIG. 110 e 111).



fig. 110

fig. 111

---

Em outra sequência, Stella se apronta para sair e depois discute com Yorgos. Ele já sabe que é pai dela e diz à filha que não aceita que ela se prostitua. Os dois conversam sobre a vila onde moravam e acontecimentos do passado.



fig. 112

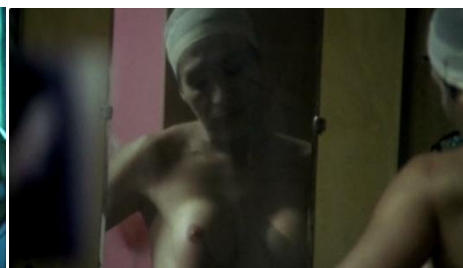


fig. 113



fig. 114

---

As expressões corporal e facial de Stella nos *frames* acima são bastante serenas e não se percebe nem insatisfação ou desconforto com o corpo, nem afetação nos gestos. O instrumento/ferramenta espelho auxilia na feitura da maquiagem, do penteado e no momento de vestir-se. A sequência começa com Stella no banheiro colocando uma touca nos cabelos (FIG. 112). Ela vai para o quarto, onde Yorgos espera, e começa a se arrumar e a conversar com ele. O espelho, enquanto elemento simbólico, acompanha as cenas, interagindo mais com a câmera do que com a personagem (FIG. 112, 113 e 114).

A insistência dos filmes em inserir o espelho nas cenas se assemelha à insistência da madrasta da Branca de Neve em inquiri-lo sobre qual a mulher mais bela. A fala da bruxa, "Espelho, espelho meu, existe no mundo alguém mais bela do que eu?" parece condizer com o discurso dos filmes que tenta colocá-la como se viesse das protagonistas. A figura do espelho nestes filmes e sua relação com a feminilidade encontra referência no conto de fadas, e principalmente no filme da Disney, quando associa certo tipo de modelo de feminilidade à imagem e à premissa de que os espelhos não mentem jamais. Quando a animação *Snow White and the Seven Dwarfs* foi lançada, em 1937, não apenas a questão da beleza era posta em cena pela disputa entre a mocinha e a bruxa, como vários outros modelos de comportamento foram atribuídos a um exemplo ideal do que ser mulher significava. Além de bela, a mulher precisava ter gestos delicados, saber efetuar as tarefas domésticas e aguardar a vinda do príncipe encantado, que a salvaria de todo o mal. A definição de uma realidade comum em

que determinado papel ou *status* social se coloca como padrão ideal para o gênero feminino também define quem é capaz de partilhar desta realidade e como essa partilha se dá (RANCIÈRE, 2009). Ao conferir potência ao objeto espelho e à preocupação de suas personagens com a aparência, os filmes que compõem este *corpus* de análise reafirmam uma prerrogativa já estabelecida no senso comum, de que o feminino precisa parecer feminino e se comportar como tal.

Na contramão das discussões crescentes nos movimentos feministas, os filmes esmeram-se em fazer do gênero algo que possa ser verificado por meio da visão e reforçam a importância da aparência por meio do veredicto final do espelho. A utilização destes recursos e as escolhas trazidas pelos filmes acabam também por enfraquecer o debate sobre a autoafirmação de gênero e empoderam argumentos que se constroem por meio da legitimação dos gêneros pela aparência. Neste contexto, as obras tendem a permanecer marginalizando indivíduos por não corresponderem à suposta legitimidade gênero, e por "destoarem" do que o senso comum compreende enquanto padrão de comportamento e aparência para cada um dos gêneros.

Por ser capaz de "traduzir em figuras novas a experiência daqueles que foram relegados à margem das circulações econômicas e das trajetórias sociais", o cinema deve esmerar-se nesta função mais que devolver a eles a riqueza de seu mundo sensível (RANCIÈRE, 2012, p. 80). Como viemos argumentando ao longo dos capítulos, a problemática não é apenas a visibilidade e a inserção de pessoas trans no universo cinematográfico, mas a forma dada a esta visibilidade. A forma, enquanto modelos de vivência e figuras culturais, deve fugir de estereótipos, oferecendo novas percepções e novos conceitos. Ao performar uma percepção por meio do enquadramento (como a avaliação de feminilidade pela imagem no espelho), os filmes atualizam certas conexões no imaginário simbólico do espectador.

Embora seja impossível calcular o efeito que uma obra cinematográfica irá causar em seu público, já que qualquer obra artística está sujeita à ruptura estética "que separa os efeitos das intenções e veda qualquer via larga para uma realidade que estaria do outro lado das palavras e das imagens" (RANCIÈRE, 2012, p. 81); o filme político ou a arte crítica, como conceitua Rancière (2012, p.81), deve mostrar "sua distância com o modo de circulação de palavras, sons, imagens, gestos e afetos, em cujo âmago ele pensa o efeito de suas formas". Neste sentido, os filmes conseguem provocar pequenas fissuras ao desordenar papéis sociais,

tensionar hierarquias, explorar práticas sexuais não normativas e promover a visibilidade de um grupo de pessoas marginalizado e violentado na realidade social, muito embora deixem muito a desejar quando abordam temas ou reproduzem estereótipos que, facilmente, poderiam ser deixados de fora da trama.

Há certo tipo de despreocupação que beira a irresponsabilidade que não contribui para o apoio ou desenvolvimento de pautas relativas à questão trans, teorização e debates sobre o tema. Ao desconsiderar o gênero e a identidade de gênero como conceitos, os filmes parecem desconhecer que pessoas morrem por serem trans. Abdicam de qualquer função política e caminham pouco no sentido de desconstruir preconceitos e erradicar a violência. Mesmo vulneráveis à "parcela de indecível" que o efeito de suas obras comporta, os filmes devem reconhecer o entrelaçamento de várias políticas, conferindo figuras novas a esse entrelaçamento, explorando suas tensões e deslocando o equilíbrio dos possíveis e a distribuição das capacidades (RANCIÈRE, 2012, p. 81).

Cinema, fotografia, vídeo, instalações e todas as formas de performance do corpo, da voz e dos sons contribuem para reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos. Com isso, abrem passagens possíveis para novas formas de subjetivação política. (RANCIÈRE, 2012, p. 81)

Nos acordos e relações de similaridade, as figuras de gênero que emergem nos filmes fazem ligação direta entre os modelos a serem seguidos na realidade social e os modelos que são vistos na tela. A crescente visibilidade da experiência trans promove o encontro com possibilidades identitárias anteriormente não consideradas e reconhecimentos, *a priori*, inimagináveis. Como um conjunto de forças em tensão permanente, as figuras presentes nos enquadramentos fílmicos trazem resquícios de experiências reconhecíveis, características estereotipadas dos gêneros, mas também escapam da reprodução simplista, escancarando em vários momentos a tecelagem do imaginário e da realidade social para além da fixidez de estruturas "naturais".

## Considerações finais

Por meio de relações de similaridade, as figuras que emergem nos filmes fazem ligação direta entre os ideais esboçados na tela e aqueles seguidos na realidade social. Mesmo preservadas em seu caráter incompleto e provisório, projetando sempre para algo no futuro, abertas historicamente a interpretações (AUERBACH, 1997, p. 50); ao fazer emergir símbolos ligados à memória incorporada, tais figuras também alimentam a sobrevivência de determinadas estereotípias associadas aos gêneros. Como um conjunto de forças em tensão permanente, experiências reconhecíveis e abordagens subversivas agem performativamente na tecelagem do imaginário e da realidade social por meio da disputa entre visibilidades normativas e de resistência.

Nos momentos em que os filmes conseguem resistir mais nitidamente à norma, ou quando escapam de características estereotipadas, as potências de abertura a interpretações e de devir se tornam mais fortes, permitindo a construção de universos simbólicos não considerados, aqueles, *a priori*, inimagináveis. Nesta disputa de poder, a imagem que subverte consegue desorganizar sentidos comuns sobre a experiência trans e contribui para a reelaboração de novas formas de compreender a realidade. Estas imagens cinematográficas se tornam dispositivos políticos, neste sentido, e extrapolam a fixidez de conceitos e noções pertencentes ao universo simbólico normativo, reconfigurando âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns (RANCIÈRE, 2012). Indo além da reprodução de padrões, a política destas imagens

rompe a evidência sensível da ordem "natural" que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, voltando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. (RANCIÈRE, 2012, p. 59-60)

Ao distanciar-se de conceitos "naturalizados" que organizam a vida e os acordos sociais entre indivíduos, as imagens subversivas provocam uma nova composição da realidade social, responsável por realizar dissensos, mudar modos de apresentação sensível e formas de enunciação. A mudança de quadros, escalas, ritmos, constrói novas relações entre aparência e realidade, singular e comum, o visível e sua significação (RANCIÈRE, 2012, p. 64). Neste reinventar da realidade, outras formas de senso comum são construídas, assim

como outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados (RANCIÈRE, 2012, p. 99).

A reafirmação de estereótipos, por outro lado, se sustenta em acordos sociais que baseiam-se necessariamente na produção de expectativas. Quando os filmes optam por marcar a delicadeza como postura normativamente considerada feminina, por exemplo, este pressuposto é atualizado na realidade social. Esta atualização, no entanto, não garante a materialização destes conceitos exatamente como o pretendido, uma vez que as identidades e as performances se constroem nesta arena de trocas constantes e de transformações imensuráveis. Os efeitos de presença, que movem-se "em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais nos dirigem as flechas [...], sem que seja possível determinar de maneira precisa, o lugar para onde elas convergem" (ZUMTHOR, 2014, p. 78), conectam-se precariamente ao eco das figuras que se insinuam nos filmes, e às práticas culturais, técnicas do corpo e performances de gênero dos sujeitos da sociedade ocidental contemporânea. Embora não sejam suficientes para assinalar a responsabilidade das imagens cinematográficas e dos cineastas que as dão visibilidade, no que tange a manutenção de saberes discriminatórios, é interessante conjugar estas duas esferas e perceber como constroem-se mutuamente. Dado que o gênero se materializa nos corpos por meio da repetição de determinadas formas de linguagem e processos rituais, a linguagem que o filme utiliza, quando recorre ao estereótipo, ou os processos que escolhem visibilizar, são elementos que performam o gênero na sociedade, sendo indissociáveis deste processo.

Nesta pesquisa, procuramos trilhar caminhos guiados pelos próprios filmes. Atentamos a como os gêneros eram construídos, principalmente o feminino, assim como a abordagem do trânsito entre o gênero masculino e o feminino, como pontos centrais da análise. No confronto com as obras, as imagens que se destacavam foram recortadas em *frames* analisados um por um, na intenção de compreender como os filmes se propunham a debater a questão trans. Unindo a análise específica de cada filme e suas especificidades à comparação crítica entre eles, percebemos como acertavam em determinados aspectos (desconstrução de estereótipos relativos à vida profissional ou sexual de pessoas trans, empoderamento e autonomia das protagonistas), ao mesmo tempo em que vacilavam na composição hierárquica dos papéis sociais, no destaque dado ao desconforto com o corpo, na valorização de padrões de beleza e da aparência como conferentes de legitimidade aos



gêneros. Semelhanças de enquadres, composição de cenas, tipos físicos das personagens, gestos e posturas corporais passaram a ser identificadas nos filmes, enquanto as narrativas se desenvolviam de formas diferentes na tela.

Neste sentido, iniciamos a pesquisa discutindo a primeira premissa percebida nos filmes e questionada no âmbito teórico por incontáveis pesquisadoras e pesquisadores do mundo todo: a substancialidade do binarismo de gênero. Enquanto base fundamental da matriz de gênero que rege a sociedade ocidental contemporânea, o binarismo também aparece nos filmes conformando e policiando os gêneros biologicamente, articulando outras instâncias de organização social como a religião, a moral, os estereótipos. A diferenciação sexual, simultaneamente marcada e formada por práticas discursivas e diferenças materiais, e parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, é apresentada como organizadora das performances, reproduzindo normas do biopoder. Dialogando com o pensamento de Judith Butler, podemos dizer que "toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir - demarcar, fazer, circular, diferenciar - os corpos que ela controla" (BUTLER apud LOURO, 2013, p. 153-154).

Ao organizar os gêneros binariamente, como discutimos no primeiro capítulo, as obras reafirmam a centralidade do binário na materialização de corpos específicos, valorados positivamente pelo discurso disciplinatório. Reproduzem em suas personagens e tramas uma economia de opostos que reforçam o senso comum de diferenciação entre os gêneros, como com os estereótipos dicotômicos de virilidade/delicadeza, expressividade/contenção, ousadia/recato. A dicotomia, neste sentido, serve aos filmes como sustentação do processo de trânsito das personagens, que é restringido em cena ao processo de transformação de um gênero marcadamente masculino para outro marcadamente feminino. Enfraquecendo, inclusive, performances ambíguas, que ganham menos espaço em tela que o ideal cis dos gêneros.

Atentos a como estas figuras ajudariam a construir não apenas o ideário dos gêneros, mas os corpos de cada um dos indivíduos que compartilham o universo simbólico cultural de nossa sociedade, procuramos articular como esta matriz dicotômica se manifestava na concepção dos corpos e na ação dos corpos das personagens. Para além da indumentária e dos recursos cenográficos, a postura corporal e o tipo físico das/dos intérpretes chamaram a atenção, por complementarem a construção binária dos gêneros e valorizarem determinados

modelos de corpos, em detrimento de outros. Algumas intersecções foram percebidas no tocante à predileção por corpos brancos, jovens e magros; embora a abordagem do corpo nu e a manutenção de elementos ambíguos nos corpos manifestassem caráter mais subversivo. Infelizmente, alguns filmes como *Transamerica*, *Laurence Anyways*, *Hedwig and the Angry Inch* e, de certa forma, *Tiresia*, apostaram com grande intensidade na discussão sobre o desconforto com o órgão sexual e a Cirurgia de Redesignação Sexual.

Ao unificar estes dois pólos, entre a matriz dicotômica dos gêneros e os corpos em performance, a relação entre o universo de significações que os filmes construíam e a realidade dos problemas relatados pelas pessoas trans em nossa sociedade tornou-se um gargalo para aproximar a análise dos filmes de uma análise crítica, que compreendesse a potência política do cinema e, em especial, das imagens. Pensando nos possíveis efeitos de presença que as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa provocariam na realidade social, procuramos refletir sobre o movimento das imagens em relação ao nosso presente, seus apontamentos para o futuro e seu direcionamento a nós. Concordando com Didi-Huberman quando diz que

[...] a imagem é um operador temporal de sobrevivências - portadora, a esse título, de uma potência política relativa a nosso passado como à nossa "atualidade integral", logo, a nosso futuro -, é preciso então dedicar-se a melhor compreender seu movimento de queda em nossa direção, essa queda ou esse "declínio", [...] que não é [...] desapareção. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 119)

Ante os atravessamentos das imagens, capazes de criar memórias, embasar discursos e construir realidades, pareceu-nos urgente questionar nossos próprios privilégios. Além do cinema, além das imagens, este texto também performa o gênero; e nós, pesquisadoras (es) cis, "podemos" escrever uma dissertação sobre um tema relacionado à uma população que dificilmente "pode" cursar o ensino superior. É necessário uma visada mais crítica sobre os privilégios das pessoas que trabalham com cinema, da indústria cinematográfica e de nós mesmas (os). Procuramos, então, confrontar os filmes com reivindicações de movimentos organizados em defesa das pautas trans, para compreender a quais objetivos as obras respondiam, e se estes objetivos correspondiam às necessidades da população abordada.

Certamente, a dificuldade em sair da zona de conforto binária e heterossexual não é exclusividade do cinema, e justamente por isso o olhar que lançamos às imagens e o olhar que nos lançam de volta, construindo o cinema e a nós, deveria procurar brechas ou provocar

frestas que desconectem certos pontos de entendimento<sup>56</sup>. A preocupação desta pesquisa reside, portanto, em chamar a atenção para os desserviços muitas vezes cometidos no cinema em relação às mulheres (trans ou cis) e tentar discutir especificamente a questão das mulheres trans e suas pautas específicas. Ao reafirmar que a aparência é importante (e que o espelho é o seu melhor amigo), que a felicidade está na cirurgia, que a feminilidade é delicada, que o masculino nada tem a ver com feminino, entre outras figuras encontradas nos filmes, a matriz binária ganha força em sua base:

Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são "sujeitos", mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas "inóspitas" e "inabitáveis" da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do "inabitável" é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. (BUTLER apud LOURO, 2013, p.155)

Portanto, embora os filmes consigam alcançar vários avanços na discussão da temática e desconstruam noções bastante cristalizadas, o combate ao binarismo e ao policiamento dos gêneros não ganha muito espaço. Para além de questionar qual figura de mulher é construída ou questionar a feminilidade que aparece em cena, trazemos o debate sobre qual mulher e qual feminino é esse através do questionamento: essas produções contemplam o pensamento das mulheres sobre si mesmas e dão voz a elas para que contem suas histórias?

Feliz ou infelizmente, no país em que a taxa de crimes contra orientação sexual ou identidade de gênero é a maior do mundo, os filmes *Kátia* e *Madame Satã* são duas produções com forte potência estética e política e que falam de pessoas do país que enfrentaram e enfrentam preconceito todos os dias e permaneceram fiéis a si mesmas, à despeito do tratamento excludente que a sociedade lhes reservava e reserva. E, ainda assim, estes filmes deixam-se levar pela valorização das dicotomias como matéria fundante das identidades.

Ao finalizar esta dissertação, que também se apresenta em devir e performa conosco a cultura na qual nos inserimos, sinto as mesmas indignação e descrença que me acometeram à primeira vez em que assisti a *Hedwig and the Angry Inch*: há algo de estranho e bobo na forma como a sexualidade humana é compreendida e, principalmente, policiada. Há responsabilidade para cada um de nós por permitir, mesmo que por omissão, a discriminação, a violência, a morte. É necessário buscar por outros saberes e outras realidades a fim de nos

---

56 Cf. DIDI-HUBERMAN, 2010.

interar mais sobre nós mesmos, e nos ajudar a compreender nossa cultura e nossa sociedade, agindo em prol do fim das desigualdades, dos preconceitos, do ódio.

# Referências bibliográficas e audiovisuais

AUERBACH, E. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

BARAÑANO, A., J. L. García, M. Cátedra, M. J. Devillard, eds.. *Diccionario de relaciones interculturales*. Diversidad y globalización, Madrid, Editorial Complutense, 2007.

BENTO, B. Da transexualidade oficial às transexualidades. In.: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio. *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 143-172.

BUTLER, J.; ATHANASIOU, A. Uncounted bodies, incalculable performativity. In: *Dispossession: The Performative in the Political*. Polity Press. 2013, p. 97-104. Disponível em:  
<<http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/138640/07a6f10fb862a9b93ec06a81dd3995c6.pdf?sequence=1>> Acesso em: 09 de dez. 2013.

BUTLER, J. Corpos que pesam: Sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Trad. Tomaz Tadeu. BH: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

\_\_\_\_\_. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 2007.

CABRAL, S. et al. *Grandes entrevistas históricas - Madame Satã, 1995*. Disponível em:  
<<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/MadameSata.htm>> Acesso em: 25 de fev. 2014.

DELEUZE, G. *Cinema 2: A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, G. *Ante la imagen*. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Murcia: Cendeac, 2010. p. 185-292.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUCH, L.; MÉLICH, J. *Escenarios de la corporeidad*. Antropología de la vida cotidiana 2/1, Madrid:Trotta, 2005.

FORTIN, R. *Compreender a complexidade*. Introdução a "O método" de Edgar Morin. Lisboa: Instituto Piaget, 2007. Caps 1 e 9.

FOUCAULT, M.. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. 19 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Antropos & Relógio D'Agua, 1997.

GUIA DE DIREITOS. *Crime de ódio*. Disponível em: <[http://www.guiadedireitos.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1035&Itemid=257](http://www.guiadedireitos.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1035&Itemid=257)> Acesso em: 21 de jul. 2014.

HALBERSTAM, J. *Masculinidad femenina*. 2012. Disponível em: <<http://lasdisidentes.com/2012/08/29/masculinidad-femenina-por-judith-halberstam/>> Acesso em: 05 de ago. 2014.

HINES, J. *How Transamerica Re-Enforces Transsexual and Class Stereotypes*. 2012. Disponível em: <<http://www.jadecastillo.com/pdf/TransamericaStereotypes.pdf>> Acesso em: 09 de jan. 2014.

JESUS, J. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Brasília, 2012. Disponível em: <[http://www.sertao.ufg.br/uploads/16/original\\_ORIENTA%C3%87%C3%95ES\\_POPULA%C3%87%C3%83O\\_TRANS.pdf?1334065989](http://www.sertao.ufg.br/uploads/16/original_ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989)> Acesso em: 05 de ago. 2014.

Le BRETON, D. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MARQUES FILHO, A.; CAMARGO, F. *Ma vie en rose: identidade, corpo e gênero no cinema francês contemporâneo*. UFG, 2008. Disponível em: <[http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/9294/6388#.VQsHJI7F\\_Xo](http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/9294/6388#.VQsHJI7F_Xo)> Acesso em: 09 de dez. 2013.

MARTÍN-BARBERO, J. *Os métodos: dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Sexta parte: “As técnicas do corpo”, p. 399-422.

MENDONÇA, C. *E o verbo se fez homem: corpo e mídia*. São Paulo: Intermeios, 2012.

MESQUITA, M. *Transgêneros e montagem corporal: gênero, sexualidade, classe e geração entre artistas trans*. 2013. Disponível em: <[http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT11/GT11\\_LeitaoM.pdf](http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT11/GT11_LeitaoM.pdf)> Acesso em: 09 de ago. 2014.

MORIN, E. Problemas de uma epistemologia complexa. In: MORIN, E. et al. *O problema epistemológico da complexidade*. Sintra: Publicações Europa-América, 1996.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SCHECHNER, R. O que é performance? Revista *O Percevejo*, Trad. Dandara, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, 2003, p.25-50.

SEDGWICK, E. *A epistemologia do armário*. In: Cadernos PAGU. Campinas, n° 28 (JAN/JUL), 2007, 65-99.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEIXEIRA, F. *Dispositivos de dor: saberes-poderes que conformam as transexualidades*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

TURNER, V.. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 215-252.

\_\_\_\_\_. *O processo ritual*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

ZANOTTI, P. *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. Madrid: Turner Fondo de Cultura Económica, 2007.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

### ***Referências audiovisuais***

Hedwig and the Angry Inch (John Cameron Mitchell, 2001, EUA, cor, 35mm, 95')

Madame Satã (Karim Ainouz, 2002, Brasil, cor, 35mm, 105')

Tiresia (Bertrand Bonello, 2003, França, cor, 35mm, 115')

Transamerica (Duncan Tucker, 2005, EUA, cor, 35mm, 103')

Strella (Panos H. Koutras, 2009, Grécia, cor, 16mm, 111')

Kátia (Karla Holanda, 2012, Brasil, cor, 74')

Laurence Anyways (Xavier Dolan, 2012, Canadá, cor, 35mm, 168')