

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

CAIO RAMOS DA SILVA

CORPOS (TRANS)FORMADOS NO CINEMA

Porto Alegre, março de 2018.

CAIO RAMOS DA SILVA

CORPOS (TRANS)FORMADOS NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Cultura e Significação, como requisito parcial à obtenção de grau de mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

Porto Alegre, março de 2018.

CAIO RAMOS DA SILVA

CORPOS (TRANS)FORMADOS NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Cultura e Significação, como requisito parcial à obtenção de grau de mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva.

Porto Alegre, março de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva
UFRGS

Prof^a. Dr^a. Patrícia de Oliveira Iuva
UFSC

Prof^a. Dr^a. Paula Sandrine Machado
UFRGS

Prof. Dr. Felipe Viero Kolinski Machado
UFOP

Se a identidade que dizemos ser não nos captura e marca imediatamente um excesso e uma opacidade que estão fora das categorias da identidade, qualquer esforço de 'fazer um relato de si mesmo' terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade. Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedimos para que o outro diga, final ou definitivamente, quem é, é importante não esperar nunca uma resposta satisfatória. Quando não buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos fazer.

Judith Butler.

AGRADECIMENTOS

Se os atos de pesquisar, ler, escrever, fazer notas, podem, por vezes, ganhar tonalidades solitárias, não é verdade que a jornada trilhada nessas linhas não tenha encontrado amparo, contribuição e amizade ao longo de seu percurso.

Dito isso, gostaria de agradecer à Capes pelo fomento imprescindível a essa pesquisa. Ao GPESC, pelo enriquecedor ambiente de debate e do qual gostaria de destacar, em especial, Guilherme, Luiza, Alessandra e Suelem: obrigado pelas trocas afetivas e intelectuais, pelos cafés pós-aula, pelas viagens, pelos trabalhos compartilhados. Em vocês minhas inquietações ganharam ouvidos, conforto e reconhecimento.

Agradeço também ao professor Alexandre pela orientação sempre instigante e pelo acolhimento desse trabalho. Aos demais professores, que fizeram parte desse percurso – sobretudo aos que aceitaram fazer parte de minha banca: professora Patrícia, professora Paula e professor Felipe, obrigado por participarem desse momento.

Aos grandes homens do coletivo HTA, amigos e parceiros que a boa luta me apresentou.

Ao Ricardo, meu amigo, revisor e fiel interlocutor, obrigado por cada palavra de incentivo e afeto.

Sou sempre e infinitamente grato aos meus pais pela confiança e pelo apoio incondicional a cada passo dado, a cada escolha que fiz em minha vida.

À Vivian, a perfeita corporificação da vida, da leveza, da beleza e do amor. Obrigado por estar comigo e multiplicar, de forma imensurável, meus sorrisos, minhas alegrias e as cores que pintam essa aventura que é viver.

E, para finalizar, se o caminho trilhado por esse trabalho nos mostra o peso da linguagem, do nome e da palavra na materialização de nossos corpos, gostaria de dedicar essa pesquisa a todos aqueles que, corajosamente, nomearam a si mesmos.

RESUMO

A presente pesquisa busca empreender um mapeamento de produções cinematográficas, nacionais e internacionais, que abordam a transgeneridade. A partir desse procedimento, observamos as regularidades que emergiram desse conjunto de produções. Objetivamos traçar um percurso que inscreve esse esforço num plano micropolítico, uma vez que interroga criticamente as práticas comunicacionais e discursivas do cinema hegemônico. Para tanto, exploramos aproximações e tensionamentos provocados pelos estudos *queer* considerando, aqui, que é esse conjunto de noções que melhor dá conta de pensar a condição trans enquanto um deslocamento que se impõe ao sistema binário masculino/feminino e, como consequência, ao sistema sexo/gênero. Esse percurso conduzido, ainda, sob um viés discursivo/foucaultiano, traz como implicação um profundo questionamento daquilo que configura o humano ao interrogar os biopoderes, os limites do corpo e os regimes de verdade que o produzem. Desse modo, essa pesquisa guia-se pela seguinte questão: como se configuram os discursos que produzem e expressam os corpos trans no cinema? Partimos das análises dos filmes *Meninos Não Choram* (1999), *Tomboy* (2011), *Num Ano de 13 Luas* (1978), *Tirésia* (2003), *Lado Selvagem* (2004), *Vera* (1987), *Tangerine* (2015), *Paris is Burning* (1991) para examinar as regularidades observadas, supondo ser possível interrogar as condições de possibilidade de novas formas de expressar a transgeneridade, no sentido de configurar linhas de fuga significativas para as audiovisualidades.

Palavras-chave: transgeneridade; cinema; estudos queer; produção discursiva.

ABSTRACT

The present research seeks to undertake a mapping of cinematographic productions, national and international, that deal with transgender characters. From this procedure, we observe the regularities that emerged from this set of productions. We aim to trace a path that inscribes this effort in a micropolitical plan, since it critically questions the communicational and discursive practices of hegemonic cinema. To do so, we explore approximations and tensions provoked by queer studies, considering here it is this set of notions that best account for thinking the trans condition as a displacement that imposes itself on the male / female binary system and, as a consequence, on the sex / gender system . This course, conducted even under a discursive / Foucaultian bias, entails a deep questioning of what constitutes the human being when interrogating biopowers, the limits of the body and the regimes of truth that produce it. Thus, this research is guided by the following question: how are the discourses that produce and express trans bodies in cinema? We start from the analysis of the films *Boys Don't Cry* (1999), *Tomboy* (2011), *In a Year of 13 Moons* (1978), *Tiresia* (2003), *Wild Side* (2004), *Vera* (1987), *Tangerine* (2015) and *Paris is Burning* (1991) to examine observed regularities, assuming that it is possible to interrogate the conditions of possibility of new ways of expressing transgender experiences, in order to configure significant escape lines for audiovisuals.

Keywords: transgender; cinema; queer studies; discursive production.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Tratamento sensacionalista da personagem trans.....	78
Fig. 2 – Corpos diagnosticáveis.....	80
Fig. 3 – Quadro geral da violência.....	86
Fig. 4 – “Você é ou não é uma garota?”.....	92
Fig. 5 – Brandon é duplamente violentado.....	94
Fig. 6 – Cenário e violência.....	95
Fig. 7 – Performance de gênero.....	98
Fig. 8 – “Sim, eu sou o Mikhael.”.....	99
Fig. 9 – É preciso esclarecer isso.....	100
Fig. 10 – Fazer confessar o corpo.....	103
Fig. 11 – Encurralado.....	104
Fig. 12 – Brandon é confrontado por John e Tom.....	106
Fig. 13 – Quadro geral da nudez dos corpos trans.....	111
Fig. 14 – “Olhe para você”.....	115
Fig. 15 – Planos oblíquos, molduras e voyerismo.....	116
Fig. 16 – Molduras e voyerismo em Tirésia.....	118
Fig. 17 – Terranova, um esteta.....	119
Fig. 18 – O bosque e o primeiro contato.....	120
Fig. 19 – Tirésia, objeto.....	121
Fig. 20 – Terranova examina Tirésia perdendo seus traços femininos.....	122
Fig. 21 – Fragmentos de um corpo sem rosto.....	127
Fig. 22 – A mistura dos corpos.....	128
Fig. 23 – Zonas de meretrício.....	132
Fig. 24 – A dispersão da precariedade.....	133
Fig. 25 - Cenário e estruturas opressivas.....	134
Fig. 26 - Frações e estruturas.....	135
Fig. 27 – Linha de montagem.....	137
Fig. 28 – A heterossexualidade suscitada.....	138

Fig. 29 – Texturas.....	139
Fig. 30 - Espacialidades do filme.....	139
Fig. 31 - Imagem dos lugares provisórios, ângulos pouco usuais e deformação.....	141
Fig. 32 – O corpo que escapa à moldura.....	142
Fig. 33 – Contrastes.....	146
Fig. 34 – Realness.....	147
Fig. 35- Materialidade.....	148

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
1.2. Qual Corpo?	15
1.3. Panorama das pesquisas sobre a temática	17
1.4. Aspectos metodológicos	19
1.4.1. Mapeamento e seleção dos filmes.....	21
1.4.2. Organização da tabela	23
1.4.3. Revisão teórica	24
1.4.4. Regularidades como instâncias de análise.....	26
2. [DESMONTAGEM] PRINCÍPIOS (DES)NORTEADORES	31
2.1. Crítica à noção de identidade e à representação	31
2.2. Discurso e regimes de verdade	38
2.3. Transcodificações <i>Queer</i>	44
3. [(RE) COMPOSIÇÃO] A PRODUÇÃO DOS CORPOS GENERIFICADOS	59
3.1 Saber/poder e a produção discursiva dos corpos	60
3.2 Do biopoder às micropolíticas	64
3.3 Estudos feministas e <i>queer</i> no cinema	73
4. AS REGULARIDADES DA FICÇÃO	84
4.1. Violência e verdade dos/nos corpos	85
4.2 [Linha de fuga 1] Meninos não choram e o olhar trans	104
4.3. Corpos abjetos, torções do desejo	107
4.4. [Linha de fuga 2] Planos fechados e a indiscernibilidade dos corpos em Lado selvagem	126
4.5. A imagem precária	129
4.6. [Linha de fuga 3] A apropriação do fracasso em Paris is burning	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS DESAFIOS NO ENQUADRAMENTO DOS CORPOS TRANS	150
REFERÊNCIAS	156
ANEXOS	165

1. INTRODUÇÃO

O desenvolvimento dessa pesquisa teve como aspecto motivador observar como o arranjo de elementos narrativos e formais do cinema produziu corpos trans ao longo de sua história. Propomos, como modo de operação, um mapeamento das produções de longa-metragem ficcionais e documentais.

Ao longo desse movimento, foi possível observar tanto um aumento exponencial do material cinematográfico a abordar essa temática quanto uma proliferação de outros produtos culturais a tratar dessa questão. Somente no ano de 2017 foram lançados filmes como *A morte e vida de Marsha P. Johnson*, *Divinas Divas*, *A Glória e a Graça e Uma Mulher Fantástica*. Uma visibilidade que parece contrapor a marginalização histórica acerca dessa temática. Ainda, no percurso dessa pesquisa, nos congressos e eventos onde apresentamos os resultados parciais do trabalho, o tema provocou debates interessados e produtivos. Isso evidenciou a necessidade de uma ampliação dos espaços de discussões e reflexões acerca da temática, especialmente, no campo da comunicação e do cinema.

Por outro lado, a visibilidade não vem sem trazer consigo, concomitantemente, a tentativa de interdição e supressão dessas questões. Considerando o contexto nacional, talvez a expressão mais emblemática da mobilização de forças contrárias a elas seja a tentativa de criminalizar toda e qualquer possibilidade de discutir gênero e sexualidade nas salas de aula do país e de proibir as manifestações artísticas que igualmente tratem dessas temáticas¹.

O lugar de onde essa pesquisa parte, assim, não é um lugar politicamente isento. É um lugar que julga imprescindível somar frente a esse debate. Nesse sentido, o cinema e a comunicação aparecem como instâncias privilegiadas para dar a ver os regimes de verdade que produzem os corpos trans.

Mas é necessário reconhecer que, na mídia e no cinema hegemônico, ainda há muito trabalho a ser realizado. Em relação à realidade brasileira, importa considerar, ainda, que o país é o que mais mata pessoas transgêneras no mundo segundo relatório

¹ Nos referimos aqui aos inúmeros projetos de lei que circulam pelo país na tentativa de erradicar aquilo que é chamado pejorativamente de “ideologia de gênero” nas escolas, Ou ainda, ao episódio de cerceamento à livre expressão artística envolvendo a exposição Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira, no Santander Cultural situado em Porto Alegre, em 2017.

da organização *Transgender Europe*. No ano de 2017, foram contabilizados 179 assassinatos de pessoas trans no Brasil, pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais que monitora a transfobia no país². A expectativa de vida de uma mulher transgênera no país é de 35 anos, ainda segundo a mesma organização. Nesse cenário, faz-se urgente examinar os procedimentos e os mecanismos articulados pela comunicação e pela mídia na produção da transgeneridade.

Na perspectiva institucional, a transexualidade (uma das possibilidades da transgeneridade) é ainda considerada uma patologia pelo Código Internacional de Doenças (BUSCA, 2013) e, pelo Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (2014), uma doença mental que, como tal, prevê intervenção médica. Ainda hoje é a instituição médica que chancela a condição trans, configurando um regime de saber sobre essa população submetida a sua tutela. E, até recentemente³, apenas a partir do laudo médico imbuído desse diagnóstico tornava-se possível que a pessoa trans acessasse serviços médicos específicos e, igualmente, recorresse à justiça para retificação de nome e gênero.

Os saberes médicos, desse modo, ao configurar um regime de verdade sobre a condição trans, produzem essa condição como abjeta, anormal, um desvio à normatividade. Em um movimento de dupla implicação, muito do que ainda é produzido pela mídia hegemônica também se apoia nesse mesmo regime de verdade, ao mesmo tempo em que também contribui para instituir os corpos trans como doentes. É nesse sentido que o discurso médico constitui uma verdade, um saber/poder sobre esses corpos, um “olhar autorizado” (LOURO, 2004) que regula e interdita a legitimidade desses sujeitos.

A produção cinematográfica da transgeneridade é expressa a partir de muitos traços de patologização, algo bastante recorrente em filmes até meados dos anos 1990. Em filmes populares como *Vestida para Matar* (1981), a trilogia de terror

² A organização mantém um mapa online e interativo onde acompanha e registra dados referentes a cada crime (ASSASSINATOS, 2017). Aqui também é importante considerar que esses números são resultados de uma possível subnotificação. Parte significativa da violência contra a população trans no Brasil e no mundo não chega nem mesmo a ser denunciada, deixando, assim, de configurar as estatísticas e produzindo apenas um conjunto de dados parciais dessa realidade.

³ No primeiro dia do mês de março, o Supremo Tribunal Federal decidiu que é direito de todo o cidadão autodeclarar seu gênero e seu nome de preferência. Essa decisão histórica rejeita a necessidade do laudo médico, de procedimentos cirúrgicos ou de processo judicial para que pessoas trans possam retificar nome e gênero.

Acampamento Sinistro (1983, 1988 e 1989), *Silêncio dos Inocentes* (1991) e *Ace Ventura* (1994), personagens descritos na narrativa como transexuais ocupam a função de vilão da trama, considerando que todos esses filmes são formatados dentro de uma lógica binária de oposição entre vilão e mocinho. Nesse último filme, *Ace Ventura*, a personagem trans, no momento da grande reviravolta narrativa, é exposta não apenas como assassina, mas também é exposta em relação àquilo que o contexto do filme entende como seu “sexo verdadeiro”. Ao ser exposta em sua condição trans, a personagem de Sean Young é ridicularizada e transformada em piada no desfecho da trama. Evidencia-se, aí, um lugar comum aos personagens trans: o lugar de abjeção e do risível. O personagem trans é uma armadilha para enganar outros personagens desavisados e fazer o público rir. Essa ideia é reforçada ainda pela constante presença desse tipo de abordagem em comédias como *Ace Ventura, Corra que a Polícia Vem Aí 33 1/3* (1994) e *Se Beber Não Case 2* (2011).

A estratégia de posicionar o personagem trans como reviravolta narrativa é outro ponto que se destaca entre narrativas até final dos anos 1990. Há o exemplo celebre do filme *Traídos pelo Desejo* (1992), em que a revelação da condição trans do personagem Dill foi, inclusive, utilizada como estratégia de marketing para atrair espectadores, uma vez que o estúdio e os produtores do filme fizeram um apelo público para que não se revelasse o “grande segredo” do filme (HALBERSTAM, 2005).

No Brasil, o cinema produziu poucas obras ficcionais com essa temática e, embora também parciais, retratam um maior esforço em abordar personagens trans. *Vera* (1987), *Quanto Dura o Amor?* (2009) e *Elvis e Madona* (2010)⁴, por exemplo, obtiveram certa atenção da crítica especializada, mas ainda são filmes pouco conhecidos do grande público.

Em relação à pesquisa sobre essa temática, é importante comentar que se trata de um cruzamento de questões ainda pouco trabalhado. A partir do estado da arte elaborado para essa pesquisa, verificou-se a quantidade reduzida de trabalhos científicos

4 Vera ganhou Urso de Prata no Festival de Berlim pela atuação de Ana Beatriz Nogueira, além de ter sido indicado ao Urso de Ouro. A atuação de Maria Clara Spinelli em *Quando dura o amor* foi premiada nos festivais Paulínea de Cinema, Hollywood Brazilian Festival, na Mostra de Cinema Paulista e Monaco Charity Film Festival. E *Elvis e Madona* ganhou os prêmios: Melhor Roteiro no Festival do Rio, Melhor Filme, Roteiro (Laffitte), Direção, Ator (Igor Cotrim), Ator Coadjuvante (Sergio Bezerra) e Música (Victor Biglione) do Festival de Natal, Melhor Filme (Júri Popular) do 12º Festival de Cinema Brasileiro em Paris, Melhor Filme no Festival de Cinema Gay e Lésbica de Oslo, Melhor Atriz (Simone Spoladore) - por Associação Paulista de Críticos de Arte.

sobre essa temática no cinema nas pesquisas brasileiras, menos ainda no campo da comunicação.

Pensamos que nossa pesquisa se torna de especial relevância não somente pela urgência de alargarmos o conhecimento sobre essas questões, mas também pelo intuito de compreender como se instituem as lógicas que instauram assimetrias e relações de poder que produzem, com isso, o centro em detrimento da margem. Guiamos-nos, sobretudo, pelo trabalho de desconstrução desses mecanismos. Talvez esse seja o maior potencial desse tema: nos permitir tomar o corpo trans como ruptura, uma possibilidade de constituir novos significados e ressignificações. Segundo Bento (2006, p.6):

(...) a experiência transexual revela a possibilidade de ressignificar o masculino/feminino, mostrando seu caráter performático. As/os mulheres/homens biológicos também, em suas ações cotidianas, interpretam o que é a mulher/homem "de verdade", isto porque a verdade dos gêneros não está no corpo - já nos diz a experiência transexual - mas nas possibilidades múltiplas de construir novos significados para os gêneros. Em última instância, é o que nos diz os/as transexuais, os travestis, as *drag king*, os *drag queen*, ou seja, as performatividades *queer*.

A reiteração de certos modelos normativos transforma a realidade, à medida que naturalizam discursos que delimitam certos lugares, certas possibilidades de ser e estar no mundo. Mas como se agenciam as relações de poder que produzem esses discursos? Como dar a ver a estrutura que revela suas operações?

Para examinar mais cuidadosamente essas questões que são fundamentais para os objetivos de nossa pesquisa, vinculamos nossos esforços à perspectiva *queer*. Esse alinhamento demandou um profundo questionamento do modelo hegemônico e representacional do cinema. Com ele, nos comprometemos não apenas a tornar visíveis os termos da materialização desse tema, mas também investimos na tentativa de desmontagem das tecnologias de produção de corpos e inteligibilidade social. O cinema, assim, aparece não mais como um meio de representação do mundo, mas como uma tecnologia de produção desse mundo (LAURETIS, 1987; LOURO, 2004). Pensamos, desse modo, que as obras audiovisuais não apenas reproduzem aquilo que está posto na cultura e na sociedade, mas, de fato, enformam o mundo.

Portanto, o tema desta dissertação, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, através da linha de pesquisa Cultura e

Significação, trata sobre como o discurso cinematográfico enuncia e produz a transgeneridade, a partir da observação das regularidades discursivas que emergem do corpus de análise.

Cabe aqui ainda problematizar, à luz dos estudos *queer* e da relação do binômio saber/poder, o cinema como uma tecnologia que produz os corpos, o sexo, o gênero e, por fim, a própria transgeneridade. Desse modo, o questionamento que norteia essa pesquisa busca compreender como a produção cinematográfica, enquanto linguagem que produz discursos, enuncia a transgeneridade. Ou quais práticas discursivas produzem os corpos trans no cinema?

Considerando esse questionamento, estruturamos o trabalho do seguinte modo: no presente item de introdução, ainda definiremos o recorte temático em *1.2. Qual corpo?* É nesse item que delimitaremos a noção de transgeneridade que orientará nosso percurso. Além disso, nesse mesmo item, no subtópico *1.3. Panorama das pesquisas sobre a temática*, apresentaremos o que já foi investigado sobre a intersecção entre cinema e transgeneridade. Para encerrar essa introdução, em *1.4. Aspectos metodológicos*, descreveremos os procedimentos que organizaram o presente texto.

O segundo capítulo, *[Desmontagem] Princípios (des)norteadores*, traz o primeiro eixo de sustentação teórica e metodológica do trabalho. Nele, nos vinculamos de maneira definitiva aos estudos *queer* ao discutir a problemática da identidade e da representação em *2.1. Crítica à noção de identidade e à abordagem representacional*. Em *2.2. Discurso e regimes de verdade*, a partir de Foucault, vamos observar as formações discursivas e como essas repercutem nos regimes de verdade. Em *2.3. Transcodificações Queer* procederemos à apresentação de conceitos responsáveis por articular as discussões e análises ao longo do trabalho, concentrando a atenção, sobretudo, na noção de performatividade que será protagonista nessa pesquisa.

No terceiro capítulo, *[(Re) Composição] A produção dos corpos generificados*, vamos trabalhar a partir de um primeiro contato com as obras cinematográficas articulando-as aos desdobramentos do segundo capítulo. Em *3.1. Saber/poder e a produção discursiva dos corpos*, efetuaremos o exame do poder como uma prática que não se realiza sem o apoio de uma dada racionalidade que lhe seja subjacente. No item final, *3.2. Do biopoder às micropolíticas*, discutiremos a constituição do biopoder como uma prática do poder sobre a vida e sobre o corpo social. Além disso, caberá debater os agenciamentos minoritários decorrentes da resistência da vida e dos corpos ao poder.

Em ambos os tópicos, as problematizações propostas já se mostram profundamente relacionadas à produção do corpo trans no cinema. Por fim, em 3.3. *Estudos feministas e queer no cinema*, apresentaremos um panorama das discussões minoritárias no audiovisual, contemplando, principalmente, as teorias feministas e como essas contribuem para apropriações *queer* do debate sobre cinema.

O quarto capítulo, *As regularidades da ficção*, é o capítulo dedicado às análises das regularidades e à potência das linhas de fuga. Em 4.2. *Violência e verdade dos/nos corpos* trataremos da violência como uma regularidade cuja expressão é provocada pela exposição de um corpo que perturba as normas de gênero. Consequentemente, a linha de fuga que observamos no item 4.3. *O olhar trans em Meninos não Choram*, dá conta da desmontagem da hierarquia visual da imagem cinematográfica ao assumir a perspectiva do protagonista no fragmento, duplicando-o através do uso do campo e contracampo. Em 4.4. *Corpo abjeto, torções do desejo*, investigaremos a regularidade da imagem de nudez de um corpo trans e as articulações que daí decorrem entre desejo e abjeção. O que escapa a essa regularidade observamos em 4.5. *Planos fechados e a indiscernibilidade dos corpos em Lado Selvagem*. Trabalhamos com os fragmentos do filme em que o corpo trans da protagonista dessa obra é apresentado de forma amalgamada aos corpos de seus amantes, o que provoca a ruptura do regime de tensionamento entre desejo e abjeção na imagem. No item 4.6. *A imagem precária*, tratamos da relação entre precariedade e ambiência na imagem, a partir de diferentes estratégias narrativas e formais nos filmes. E, para finalizar as análises, no item 4.7. *A apropriação do fracasso em Paris is Burning*, observamos a produção de novos espaços a partir da exclusão dos corpos trans dos espaços normativos da sociedade.

O capítulo quinto e último, *Considerações finais: os desafios no enquadramento dos corpos trans*, discorrerá sobre o que emergiu da pesquisa. Quais os principais avanços e contribuições puderam ser observados? Desse modo, acreditamos trabalhar no sentido de dar a ver qual corpo trans emerge da produção cinematográfica mapeada e quais as potências desse corpo no audiovisual e na pesquisa em comunicação.

1.2. Qual Corpo?

De acordo com Jesus (2012), há dois aspectos circunscritos pelo termo transgeneridade: identidade, que abarca a condição travesti e transexual, e

funcionalidade, que diz respeito à *crossdressers*, *drag queens*, *drag kings* e transformistas. Nessa pesquisa, optamos em deixar de lado o aspecto da funcionalidade por entender que, embora esse aspecto possa incitar eventual preconceito e discriminação social, transexuais e travestis são estigmatizados à revelia de suas escolhas, apenas por expressar discordância em relação ao gênero atribuído no momento de seu nascimento.

Escapa aos limites desse trabalho descrever ou conceituar similaridades ou divergências entre as identidades travesti e transexual. Concordamos, porém, com Leite Jr. (2011) quando afirma ambas as identidades, no contexto brasileiro, como construções sociais cuja diferença é tributária de uma apropriação, por parte do saber médico, da condição trans como objeto de estudo.

Nesse sentido, a transexualidade surge como um diagnóstico, higienizando a condição travesti, relegada, nesse contexto, à total desassistência e marginalidade social, enquanto à transexualidade é prescrito um protocolo de atendimento e tratamento médico prevendo hormonização e procedimentos cirúrgicos. Em função disso, a pessoa transexual é comumente associada à cirurgia de redesignação sexual e a população travesti, à prostituição.

Um movimento crescente de ativistas, no entanto, tem se apropriado da identificação travesti como forma de positivá-la⁵. Simultaneamente a isso, ativistas trans, de ambos os gêneros, têm rejeitado a identificação transexual por trazer consigo os traços da medicalização das vidas trans, do resquício de uma visão ainda preponderante sobre essa população.

Outra questão a ser observada diz respeito à adoção do termo identidade nessa definição. Utilizamos essa noção para circunscrição temática, não para corroborar o conceito de identidade que, amplamente, discutiremos ao longo de nossa pesquisa. Desse modo, reconhecemos a transgeneridade como assunção de uma identidade pessoal e individual, conforme afirma BENEDETTI (2005), enquanto submetemos à crítica seu emprego político. Enfatizamos, ainda, que não pretendemos fixar e subordinar quaisquer singularidades dos corpos trans a uma definição categorial

⁵ Ativistas trans conhecidas nas redes sociais, tais como Maria Clara Araújo, Amanda Palha e Sofia Favero escreveram em suas páginas pessoais no Facebook sobre a identificação travesti adotada por elas. Sofia Favero, inclusive, se popularizou a partir da página Travesti Reflexiva que abordou, entre outros temas, essa questão: <http://www.nlucon.com/2016/04/travesti-reflexiva-sofia-favero-revela.html?m=1>

intransigente. Para uma discussão mais propositiva a esse respeito, ver tópico *Do biopoder às micropolíticas*, no capítulo 3.

1.3. Panorama das pesquisas sobre a temática

Considerando o total de artigos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses pesquisados no Banco de Teses e Dissertações da Capes e no Google Acadêmico com as palavras transexualidade, transgeneridade, personagens transexuais, transgêneros e cinema foi encontrado um número relativamente pequeno de trabalhos realizados e publicados no Brasil.

A intersecção entre cinema e transgeneridade aparece mais comumente como um item dentro de trabalhos cujo escopo assume todas as variantes de gênero e sexualidade inscritas na sigla LGBT. Nesses casos, a condição trans é pouco aprofundada e desenvolvida no material.

A partir de nossas buscas nos acervos digitais, localizamos três dissertações que tratam do personagem trans no cinema. A primeira, de Marco Gomes, *Uma visão sobre as transgressões da heteronormatividade no cinema contemporâneo* (2015), vinculado ao mestrado em comunicação e semiótica da PUC-SP, que, embora se proponha a examinar as transgressões da heteronorma no cinema, dedica-se ao estudo de quatro produções, todas elas com personagens marcadamente transexuais: *Num ano de 13 luas* (1978, Alemanha) de Rainer Werner Fassbinder, *A lei do desejo* (1987, Espanha) de Pedro Almodóvar, *Tirésia* (2003, França) de Bertrand Bonello e *Laurence para sempre* (2012, Canadá) de Xavier Dolan. Ao proceder a pesquisa de uma transgressão da heteronorma a partir da transgeneridade, Gomes (2015) parece conceber a transgeneridade como uma variação ou um aspecto da homossexualidade. Nesse sentido, o recorte do *corpus* parece um tanto arbitrário, uma vez que Gomes (2015), ao propor-se a observar o cinema atual, seleciona filmes de décadas diferentes sem problematizar os contextos distintos que produzem tais obras. Embora Gomes (2015) observe que esses personagens são “construtos históricos e discursivos”, ele parte da ideia de representação de transexualidade sem colocar em debate o tensionamento possível entre representação e uma abordagem histórica-discursiva aliada às noções propostas por autoras como Judith Butler e Teresa De Lauretis, que compõem sua fundamentação teórica.

O segundo trabalho, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UCPel, *Transexualidade, cinema e linguagem: dialogando com Kátia* (2014), de Cássia Gonçalves, concentra-se na análise do discurso produzido a partir dos diálogos de um único filme, o documentário *Kátia* (2012). O trabalho assume a perspectiva da linguística aplicada e apoia-se nas ideias de relações de poder (FOUCAULT) e de performatividade (BUTLER), sem, no entanto, considerar o aparato formal empregado no fazer propriamente fílmico na produção do discurso sobre a transexualidade em cena.

Em relação à dissertação de Talita Aquino, *Figuras (não) binárias: construções de gênero em personagens trans-mulheres no cinema do início do século XXI*, defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação da UFGM, embora seja um trabalho importante por enfatizar o exame da imagem cinematográfica, ele dá a ver ainda resquícios de uma abordagem representacional ao recorrer frequentemente, ao longo de sua articulação, a um fora da imagem. Além disso, o recorte do trabalho é mais abrangente que o adotado aqui.

Um número um pouco maior de trabalhos (4) situados nessa relação entre transgeneridade e cinema é encontrado entre os trabalhos de conclusão de curso: *O transexual em cena: como ele é retratado no cinema francês no começo do séc. XXI* (GOMES, 2010); *A representação de transexuais e travestis no cinema brasileiro* (PINHEIRO, 2014); *Transexualidade e travestismo representados em três obras de Pedro Almodóvar* (PIRAJÀ, 2006) e *Elvis e Madona: para além do corpo, para além da sexualidade* (SOUSA, 2014). Nota-se já a partir do título que, embora esses trabalhos sigam um itinerário *queer* em sua fundamentação teórica acerca do gênero e sexualidade, todos eles, em algum momento, partem de uma noção de representação (de personagens trans) que não chega a ser problematizada. Essa tendência é encontrada de modo geral no montante dos trabalhos, e, embora utilizem entre seus pressupostos teóricos as leituras dos estudos *queer* (sobretudo Judith Butler), estes não desenvolvem metodologicamente a desconstrução na sua estrutura, nem assumem uma discussão pós-identitária.

Mais numerosos, na busca aqui estabelecida, são os artigos tratando dessa temática no cinema, 21 ao todo. Em sua grande maioria, os trabalhos restringem-se a comentar um filme a partir de variadas perspectivas e áreas de conhecimento enquanto o cinema e seus aspectos formais e técnicos são pouco levados em conta – utilizados

muito mais como um recurso ilustrativo e não como um aparato que também produz gênero e sexualidade.

Em nenhum desses casos, como é possível observar, há um esforço de mapeamento das produções fílmicas sobre o tema ou mesmo em estabelecer os tipos de regularidades encontradas nos filmes de formas mais sistemática. Salvo, talvez, o ensaio de Freitas, *Representações da transexualidade no cinema contemporâneo: diferenças e repetições* (2013), cujo objetivo é “cartografar as representações dominantes e repetidas da transexualidade construídas pelos filmes: *Priscilla* (Austrália, 1994), *Para Wong Foo, Obrigado por tudo, Julie Newmar* (EUA, 1995), *Lado Selvagem* (França/Bélgica/Reino Unido, 2004) e *Transamérica* (EUA, 2005)”. Freitas (2013) propõe-se, ainda, a partir dessas repetições e diferenças, refletir sobre a crítica pós-identitária, sobretudo utilizando-se de uma perspectiva deleuzeana, porém, (e também) sem problematizar a ideia de representação pressuposta em seu texto.

Chama atenção, ainda, que o cinema de Almodóvar apareça com algum destaque entre os trabalhos que pesquisam gênero, sexualidade e diversidade. No entanto, apenas o trabalho supracitado de Pirajá (2006) concentra-se nas personagens transexuais do cineasta espanhol.

Essa temática situa-se ainda dispersa em áreas como psicologia, linguística e educação. Dos poucos trabalhos que aparecem enquadrados como comunicação social, observa-se que são majoritariamente trabalhos de conclusão de graduação, – o que sugere que esse entrecruzamento de temas aos poucos tem despertado algum interesse que aponta para um possível crescimento e expansão entre os interesses de pesquisa de pós-graduação nessa área.

Considerando esse breve panorama das pesquisas sobre transgeneridade e cinema, defende-se a importância do esforço aqui pretendido, especialmente o de mapear a filmografia sobre transgeneridade, observando e tensionando as regularidades que vierem a sobressair, não somente a partir de uma perspectiva discursiva e *queer* como também (e inseparavelmente) munindo-se de toda a riqueza de recursos da tecnologia cinematográfica que produz o gênero.

1.4. Aspectos metodológicos

O ponto de partida de nosso trabalho foi, para além de ir ao encontro do estado da arte e revisão bibliográfica já produzida sobre essa temática, listar, agrupar e assistir sistematicamente as obras cinematográficas referentes à transgeneridade a partir de uma pesquisa exploratória não específica ou sem categorias pré-fixadas, seguindo, ainda, os procedimentos arqueológicos e genealógicos descritos por Foucault (2012a) para o manuseio e produção de um *corpus* de análise. Além disso, ao adotar uma perspectiva *queer e* desconstrucionista, a pesquisa realizou um movimento de desmontagem⁶ do material observado.

Tais desdobramentos metodológicos que organizaram e conduziram o desenvolvimento do trabalho serão descritos a seguir, obedecendo à ordem de [a] a anterioridade dos procedimentos de mapeamento e observação dos filmes a [b] sua organização e disposição na confecção de uma tabela⁷ de regularidades do que foi expresso pelas produções estudadas para que, na sequência, [c] fosse realizada a revisão teórica a partir das regularidades que se sobressaíram, de modo a, por fim [d] recorrer à análise do material selecionado para interrogar as recorrências expressas pela filmografia abordada, para fazer emergir o que parecia oculto e naturalizado nelas. E, com isso também, observar o que escapou à forma reiterativa produzida nesse conjunto de filmes.

Cada uma dessas etapas será explicitada de maneira mais detida em cada um dos subtópicos abaixo. No tópico *1.2.1. Mapeamento e seleção dos filmes*, apresentaremos a etapa [a] de pesquisa exploratória onde realizamos o mapeamento, a listagem e a apreciação dos materiais cinematográficos. Em *1.2.2. Organização da tabela*, descreveremos [b] o processo de organização, desorganização e reorganização do material na tabela supracitada de modo a observar que elementos, formais ou narrativos, apareceram como regulares. A partir desse diagrama de regularidades, em *1.2.3. Revisão teórica* cabe [c] discutir e articular a perspectiva e os conceitos fundamentais aos quais nossa pesquisa se vincula. Constituímos, assim, uma base comum para [d]

⁶ A desmontagem, ao longo do trabalho, se refere, principalmente, à dois momentos complementares: primeiro, diz respeito ao trabalho de extração dos elementos em dispersão na produção cinematográfica. Esse momento nos permite observar a constituição das regularidades que implicaram a necessidade de, em um segundo momento, interrogar as noções basilares do pensamento moderno, a saber, identidade, representação, gênero e verdade.

⁷ A tabela está em anexo, ao final do trabalho, em conjunto com as fichas técnicas dos filmes analisados.

descrever e problematizar, em *1.2.4. Regularidades como instâncias de análise*, aquilo que se repete, mas, também, aquilo que escapa às linhas de força que produzem os corpos trans no cinema.

Com isso, acreditamos dar a ver não somente o modo de fazer ver o corpo trans que emerge da cinematografia reunida, como também aquilo que se encontra nos sedimentos mais distantes da superfície.

1.4.1. Mapeamento e seleção dos filmes

Esse tópico apresenta duas operações constituintes da etapa de mapeamento e seleção da produção cinematográfica da transgeneridade, são elas: [a] definição dos critérios de transgeneridade a serem levados em conta e [b] pesquisa exploratória.

Em relação à primeira operação, salientamos que a tentativa de circunscrever a transgeneridade no cinema impôs as primeiras dificuldades à pesquisa, pois nem sempre os personagens enunciam-se trans no plano diegético⁸. Desse modo, antes de efetuar o processo de mapeamento da filmografia disponível sobre a temática, foi preciso estabelecer um critério para delimitar que traços de transgeneridade seriam levados em conta nesse procedimento. Como afirmamos no tópico anterior desse mesmo capítulo, essa pesquisa concentrou suas análises no aspecto identitário (JESUS, 2016) da transgeneridade, excluindo, assim, filmes que traziam discussões sobre *drag-queens*, *drag-kings* ou transformistas.

Isso posto, levamos em conta marcadores físicos tais como a realização da cirurgia de redesignação sexual (considerando aqui que o procedimento se deu em concordância com o desejo ou escolha da personagem), a recusa em identificar-se com o gênero designado no nascimento, a adoção de um papel social e público oposto ao gênero atribuído ou, ainda, o desejo e/ou intento da personagem de realizar mudanças anatômicas e cirúrgicas nesse sentido.

Definido esses critérios de transgeneridade, recorreremos aos procedimentos da pesquisa exploratória considerando a necessidade de apreensão de um quadro geral do que foi produzido sobre essa temática no cinema. Segundo Gil (1999), a pesquisa exploratória proporciona não apenas uma visão mais abrangente de dados documentais,

⁸ O termo diegético se refere aos elementos que constituem o universo próprio e inerente do filme, peça ou narrativa literária.

mas também favorece as pesquisas sobre temáticas ainda pouco estudadas, contribuindo, assim, para especificar e demarcar o restante das etapas da investigação. A pesquisa exploratória nos serviu, ainda, tanto no estágio de mapeamento como também durante a observação do material mapeado.

Seguiu-se, daí, a tarefa de mapear sites, artigos científicos, livros teóricos, verbetes, canais do Youtube, dados do IMDB e buscas em redes sociais que permitissem chegar a um denominador mais ou menos comum em relação a essa cinematografia. Chegamos, por fim, à base de nosso mapeamento: uma lista na Wikipédia⁹, playlists no Youtube e lista de usuários do IMDB¹⁰.

Foi necessário, ainda, justapor essas listagens, já que nenhuma correspondia completamente à outra. Nesse sentido, elas foram complementares. No caso das produções brasileiras, as produções foram encontradas dispersas na internet e ao longo da pesquisa. Um exemplo interessante é o filme *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1982), que foi citado dentro de outro filme que já estava mapeado, *Meu amigo Claudia* (Dácio Pinheiro, 2009), um documentário sobre a travesti Claudia Wonder que comenta a participação de outra travesti na produção de Jabor.

Aqui começa a se entrever a importância de uma primeira imersão nos filmes, não somente para definir quais filmes comporiam o *corpus*, como também para ter, ao menos, um esboço em linhas gerais do que é expresso acerca da transgeneridade nesse conjunto de produções. Houve casos em que os filmes listados previamente não se alinharam aos critérios estabelecidos pelo trabalho. Um desses casos é *Rocky Horror Picture Show* (1975), onde o personagem e vilão da história, Dr. Frank-N-Furter, apresenta-se como travesti¹¹ da Transilvânia Transexual. Embora use maquiagem e outros adereços atribuídos socialmente ao gênero feminino, o personagem, ao longo da narrativa, não responde aos critérios que estabelecemos por não apresentar desconforto com seu corpo ou sua identidade, nem enunciar desejo de adotar uma identidade feminina ou rejeição de sua identidade masculina. Decidimos, portanto, que essa produção deveria ser descartada, uma vez que a caracterização desse personagem

⁹ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_transgender_characters_in_film_and_television.

¹⁰ Disponível em: http://www.imdb.com/list/ls000017606?ref_=tt_rls_1

¹¹ Do inglês *transvestite* que não possui o mesmo sentido do termo travesti empregado pelas travestis brasileiras servindo muito mais para descrever o comportamento de vestir as roupas do sexo oposto.

corresponde mais a uma noção de *crossdressing*¹² do que aos parâmetros de transgeneridade utilizados nessa pesquisa.

O mesmo ocorre com o filme analisado por Freitas (2013), *Para Wong Foo, Obrigado por tudo, Julie Newmar* (EUA, 1995). Embora ele seja categorizado pelo autor como um filme que aborda uma representação transexual, o trio de protagonistas nessa produção se define enfaticamente como drag-queens.

A lista final de títulos utilizada nesse trabalho ainda acolheu produções desse mesmo ano e que foram examinadas já nos estágios mais avançados da pesquisa¹³. Assim chegamos a um número de 78 filmes produzidos, pelo cinema nacional e internacional, incluindo aí documentários. Estabelecemos também como critério de escolha filmes que fossem acessíveis, considerando que algumas produções, em função da língua natural (o caso de *Stranger Circus*, 2005, por exemplo, cujo idioma original é japonês) ou por indisponibilidade do filme no circuito comercial (*Olhe para mim de novo*, 2010 e *A Glória e a Graça*, 2017), não puderam ser observadas¹⁴.

Cabe, por fim, mencionar que o manuseio e a observação dos filmes mapeados foram devidamente documentados em notas escritas, que nos ajudaram na fase seguinte da pesquisa.

1.4.2. Organização da tabela

Das notas tomadas durante a etapa anterior seguiu-se o processo de dispor as informações de uma forma mais sistemática e que desse a ver o que se reiterava a partir dos filmes, o que se dispersava e como os demais aspectos se articulavam.

Nessa operação, seguimos as orientações do método arqueológico de Foucault (2012a) em *Arqueologia do Saber*, pois essa estratégia nos permitiu extrair as regularidades que produzem a transgeneridade no cinema. Segundo Silva e Lucas

¹² O *crossdressing* não possui um termo próprio em português e descreve o comportamento geralmente associado a homens cis e héteros que se caracterizam com vestimentas marcadamente femininas. Esse comportamento não é equivalente ao montar-se das Drag-Queens, uma vez que a Drag se situa em uma esfera de performance artística, ou seja, as Drag-queens se montam profissionalmente. As pessoas adeptas do *crossdressing* o realizam no âmbito do fetiche, por sentirem prazer de alguma forma.

¹³ Esse é o caso das produções *Divinas Divas* (2017), *Uma Mulher Fantástica* (2017) e *A Morte e Vida de Marsha P. Johnson* (2017).

¹⁴ A produção brasileira *Glória* (2017) que não foi lançado comercialmente ainda.

(2014, p.10), a arqueologia, no âmbito da pesquisa audiovisual, permite a identificação “de traços teóricos em dispersão e de suas regras de visibilidade”. Para observar e articular esses traços em dispersão, foi preciso reorganizá-los. Optamos, assim, por extrair os elementos fílmicos de seu contexto original para rearranjá-los em uma tabela. Desse modo, aquilo que estava disperso passou a configurar “séries de acontecimentos”, compondo um quadro (FOUCAULT, 2012a) que nos possibilitou ver as formações discursivas¹⁵ sobre a transgeneridade no cinema. Nesse sentido:

tratar os filmes sob o viés da arqueologia é tomá-lo na sua acepção de arquivo, colocando em evidência as formas de discursos que tornam visível não aquilo que era invisível a nossos olhos, mas pelo fato de estarem tão arraigados a essa superfície que nos impede a sua percepção senão diante de um polimento das palavras e das imagens com óleo da história. É desse contato direto do pesquisador com o objeto fílmico que será possível refletir sobre os discursos e tipos de saberes que deles se depreendem do processo arqueológico. (MILANEZ, 2014, p.235)

A possibilidade arqueológica aqui entrevista, no entanto, deve ser explorada ao longo do trabalho sem que isso amarre ou restrinja os esforços de análise. Portanto, esse procedimento deve ser entendido como um balizamento que orienta a pesquisa à medida que nos permite acessar a articulação de um discurso subjacente às regularidades arranjadas.

A tabela, resultado da estratégia arqueológica, constituída a partir da organização e do arranjo dos elementos dispersos, tanto de ordem narrativa quanto de ordem expressiva nas produções, tornou visíveis três conjuntos de regularidades, a saber: violência, nudez e precariedade. Essas três regularidades, bem como seu desdobramento em instâncias de análise, serão descritas no item 1.2.4. *Regularidades como instâncias de análise.*

1.4.3. Revisão teórica

¹⁵ Por formação discursiva, à luz da perspectiva foucaultiana, entendemos a condição de possibilidade de existência e produção de um dado discurso constituído por regularidades a partir de um mesmo sistema de dispersão (FOUCAULT, 2012a). Aprofundamos o debate sobre a noção de discurso no item 2.2. *Discurso e regimes de verdade.*

Os procedimentos de manuseio da produção fílmica da transgeneridade tornaram necessário o exame de conceitos e articulações teóricas que se mostraram fundamentais nessa pesquisa. Destacamos as problematizações acerca da identidade e representação, gênero e sexo, verdade, produção discursiva e biopolítica dos corpos. Essa revisão conceitual constituirá a base dos capítulos 2 e 3, mas também atravessou as discussões do capítulo 4, dedicado às análises.

Desse modo, na estrutura de nossa dissertação, constam dois blocos de articulação teórica. Esses blocos obedecem à lógica dos procedimentos de desmontagem e rearranjo efetuados na abordagem do material fílmico. Ou seja, no primeiro bloco, nos apoiamos no mesmo projeto para desconstruir noções centrais na problemática da transgeneridade, a saber: identidade, representação, verdade e gênero. Já no segundo bloco, rearticulamos os elementos dispersos friccionando-os em relação aos primeiros deslocamentos teóricos.

Desse modo, no capítulo 2. [*Desmontagem*] *Princípios (des)norteadores*, alinhados com uma perspectiva pós-estruturalista, tratamos as questões envolvendo as noções supracitadas, apoiando-nos, sobretudo, nas reflexões propostas por Judith Butler (2012), a partir da noção de performatividade, e Foucault (2012a; 2012b; 2015), na discussão sobre discurso e regimes de verdade.

O movimento desconstrucionista, empreendido no capítulo 2, permitiu, por conseguinte, observar e articular, de modo mais abrangente, algumas questões mais gerais que se estabeleceram em um primeiro contato com obras cinematográficas. Ou seja, partir do capítulo 3. [*(Re) Composição*] *A produção dos corpos generificados*, foi possível constatar e problematizar já os primeiros agenciamentos entre filmografia e corpo trans. Nesse sentido, impôs-se a necessidade de discutir as relações entre saber e poder (FOUCAULT, 2012b, 2015) implicando um procedimento, também, de exame genealógico. Essa relação mostrou-se subjacente (e determinante) no exame das regularidades analisadas no capítulo 4.

Como decorrência desse debate, investigamos as implicações das relações de poder nos corpos e a estratégias de resistências instauradas a partir daí. Por fim, o capítulo 3 se encerra nos estudos de cinema e na sua relação com a perspectiva *queer*, proporcionada pela compreensão de cinema como uma tecnologia que produz corpos e gêneros – leitura oriunda de Teresa de Lauretis (1984) a partir de uma mirada feminista no cinema, especialmente, no trabalho de Laura Mulvey (1983).

Configura-se, com isso, um panorama geral, porém fundamental, dos deslocamentos teóricos desenvolvidos ao longo da pesquisa, recorrendo, ainda, a outros aportes conceituais que sustentaram a etapa analítica do estudo no capítulo 4. As *regularidades da ficção*, onde serão apresentados mais detidamente conceitos como abjeção (KRISTEVA, 1982; BUTLER, 2012, 1993) e precariedade (BUTLER, 2004).

1.4.4. Regularidades como instâncias de análise

As 3 regularidades que emergiram da tabela constituída na etapa referente ao item 1.2.2. - a violência, a nudez¹⁶ e a precariedade - foram identificadas de formas distintas e dispersas e, por vezes, sobrepondo-se. Nosso trabalho identificou duas grandes formas de repetição da violência e da nudez: uma arbitrária e outra constitutiva.

As repetições arbitrárias, importante mencionar, são contingentes à narrativa, não repercutem de forma mais intensa na produção, nem alteram os rumos da história. Na segunda forma de repetição, tanto da violência quanto da nudez, ao contrário, a forma constitutiva se integra de modo necessário à trama, e ao modo como ela é expressa, pois, de outro modo, a narrativa seria descaracterizada ou se desenvolveria de maneira distinta.

Para dar conta do panorama geral das reiterações da violência e da nudez, recorreremos à montagem de um mosaico, mas estabelecemos como eixo de análise as repetições da violência e da nudez em suas formas constitutivas. Com isso, a repetição constitutiva da violência será trabalhada no item 4.2. *Violência e verdade dos/nos corpos* e da nudez em 4.4 *Corpo abjeto, torções do desejo*.

Em relação à terceira regularidade, a precariedade, o trabalho de identificação não procedeu a uma separação de suas repetições nas formas constitutiva ou arbitrária. A presença do precário foi encontrada na sua implicação relacional com os espaços diegéticos, nas relações afetivas dos personagens trans e no modo de produção da imagem dos corpos trans. O precário foi localizado nas zonas de meretrício, na escassez de recursos materiais, na dependência química, nas relações abusivas, no abandono

¹⁶ Nosso trabalho considerará a nudez parcial também quando sua apresentação conotar vulnerabilidade e houver um apelo de exposição do corpo, como é o caso de *Num Ano de 13 Luas (1978)*, produção analisada no item 4.4 *Corpo abjeto, torções do desejo*. A protagonista, no fragmento analisado, permanece em suas roupas íntimas ao mesmo tempo em que é humilhada por seu amante, correspondendo aos nossos critérios de análise, portanto.

familiar, na falta (ou dificuldade) de acesso a serviços institucionais como saúde ou educação. Nos casos a serem explorados nas análises essa precariedade foi configurada a partir dos elementos formais, em imagens de lugares decadentes, sujos, ausências afetivas, escassez de comida e abrigo, entre outras. Desse modo, percebemos uma produção de precariedade sempre constitutiva da narrativa.

Considerando isso, optamos por estabelecer como eixo de análise a precariedade na sua relação com a ambiência e sustentada pelos elementos formais das produções, também com apoio do recurso dos mosaicos utilizados nos outros eixos, porém com uma diferença. Nesse caso, o mosaico da precariedade foi apresentado em 2 momentos: o primeiro, nos mostrou a imagem recorrente da prostituição na vulnerabilidade das ruas; no segundo momento, encontramos a precariedade em diversas outras imagens que apresentam falta de recursos materiais. Julgamos importante essa divisão porque a própria segmentação da cidade em lugares marginais (como as zonas de prostituição) incita uma densa discussão sobre o controle biopolítico da circulação dos corpos no espaço urbano (FOUCAULT, 2008; 2012b; 2015). A discussão dessa regularidade será desenvolvida no item 4.6. *A imagem precária*.

O arranjo das regularidades, na configuração desses 3 eixos, não apenas nos informa o quadro geral de uma transgeneridade que é produzida pela violência, pela nudez e pela precariedade, mas também nos ajuda a efetuar um procedimento de desmontagem dessas formas, dando a ver algo que não estava visível na observação dos fragmentos fílmicos no seu contexto narrativo. Temos como objetivo, portanto, uma reconfiguração do regime do visível nessas produções. Nesse sentido, operamos a partir dos princípios desconstrucionistas, apropriados pela perspectiva *queer* a partir do pensamento de Derrida (2013). A desconstrução atua, assim, como uma abertura frente às regularidades que produzem a transgeneridade, buscando a “brecha por onde se deixa entrever, ainda inomeável, o brilho do além-clausura” (DERRIDA, 2013, p. 17).

Vinculado aos estudos *queer*, esse trabalho apoia-se na possibilidade de desconstrução e desmontagem do corpo, dos discursos e das regularidades. Essa perspectiva compromete-se, com efeito, com uma postura que provoca e tensiona as lógicas que se impõem aos corpos, na tentativa de normatizá-los e subjugá-lo a partir da linguagem e da produção discursiva que se naturaliza, a ponto de ser tomada como própria essência dos corpos. Como afirma Louro (2004, p.8):

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina.

O *queer* é, portanto, questionar e se insurgir contra o normatizador, o padronizante; transgredir e extrapolar questionamentos e formas de ler certos saberes, desestruturando esses discursos, subvertendo, desse modo, a lógica binária da linguagem, que se entranha na produção de corpos e vidas. Portanto, nessa pesquisa, o *queer* não deve contribuir apenas com conceitos centrais para o seu desenrolar, o *queer* aqui deve ser fundamentalmente tomado como uma orientação metodológica e política, uma proposta de abordagem e uma postura de pesquisa que propõe, assim, desconstruir e desorganizar a naturalização das estruturas hegemônicas a fim de que se revele a sua arbitrariedade subjacente.

Para a tarefa de análise, trabalhamos com maior verticalidade em 8 produções ao todo. Nesse montante, 6 dessas produções foram submetidas ao procedimento de desmontagem/rearranjo das regularidades, a saber, *Meninos Não Choram*, *Tomboy*, *Num ano de 13 Luas*, *Tirésia*, *Vera* e *Tangerine*.

Os critérios de escolha desses filmes estiveram alinhados com a relevância constitutiva das regularidades no contexto da produção. Além disso, nossa escolha obedeceu ao critério de saturação, por expressar aquilo que se repetiu em outras produções. Assim, em *Meninos Não Choram* e *Tomboy* as narrativas se constroem em função da exposição do corpo do protagonista na sua condição trans. Essa exposição desdobra-se em violência, como veremos em 4.2.

Já em *Num ano de 13 Luas* e *Tirésia*, observamos uma desestabilização, um tensionamento da hierarquia visual da imagem que se organiza em função do desejo (MULVEY, 1983) provocado pela abjeção do corpo trans. Essa desestabilização é um dispositivo que configura e organiza essas duas produções como será examinado em 4.4.

Ainda, em relação às regularidades, em *Vera* e *Tangerine* encontramos uma precariedade igualmente constitutiva de ambas as produções e instituídas a partir de

elementos formais, tais como enquadramento (no caso de *Tangerine*) e a ambientação (*Vera*), entre outros elementos, como será aprofundado em 4.6.

Os outros filmes analisados, *Meninos Não Choram*, *Lado Selvagem* e *Paris is Burning*, deram a ver os agenciamentos de linhas de ruptura e fuga, para além das repetições já sobrecodificadas e reconhecidas. Cada uma dessas produções é examinada mais detidamente em função da potência de transbordamento para além das regularidades discutidas, configurando, assim, as linhas de fuga.

Esse movimento mostrou-se fundamental no desvelamento e abertura da engrenagem de produção das regularidades. O conceito de linhas de fuga advém do pensamento de Deleuze e Guattari (1995), que as afirmam como vetores de novas criações, agentes de desterritorializações, de elementos que escapam à rigidez das estruturas fixas e sobrecodificadas. Há algo de imprevisível nessas linhas de fuga, portanto. Em razão disso, as imagens que apresentaram essa condição de ruptura com as regularidades foram discutidas em sua singularidade.

Na regularidade que discutiu a violência como decorrência da exposição do corpo trans, a linha de fuga que se seguiu deu conta de uma desorganização da hierarquia da imagem, a partir do uso do campo e do contracampo, justamente na sequência que desnuda o corpo do protagonista na produção, como veremos em 4.3. Já a linha de fuga referente aos enquadramentos que tensionaram desejo e repulsa, em relação ao corpo trans, fissuraram simultaneamente a tentativa de objetificar e abjetificar esse corpo, em função de planos fechados de corpos indiscerníveis e amalgamados, ponto trabalhado em 4.5. Na terceira regularidade, a precariedade da imagem torna-se produção e possibilidade de subversão da exclusão e dos espaços marginalizados, como poderemos ver em 4.7. Observamos, desse modo, que a cada regularidade escapavam linhas de fuga, imagens ainda não codificadas na produção da transgeneridade cinematográfica.

Para encerrar o debate concernente aos aspectos metodológicos, como já comentamos, as análises pretendidas nesse trabalho consideraram os elementos observáveis em sua recorrência. Nesse sentido, o trabalho não se propõe à análise exaustiva dos filmes com a temática da transgeneridade ou a decupagem total dos elementos fílmicos dessas produções. Consideramos que a temática trabalhada nessa pesquisa seja um guia, um recorte que permite à pesquisa a seleção de aspectos

específicos e diretamente pertinentes à perscrutação do tema, portanto, os elementos examinados devem estar nessa relação, necessariamente.

No entanto, a orientação por um tema não deve ser considerada meramente como uma análise conteudista. Compreende-se que um dos problemas de uma análise centrada apenas em seu conteúdo é o esquecimento de elementos propriamente cinematográficos (AUMONT, 1993). Nesse caso, a produção do corpo trans pelo cinema não pode ser desvinculada do dispositivo¹⁷ cinematográfico e dos recursos que lhe são próprios. O conteúdo do filme não concede um “dato imediato” (AUMONT, 2013, p.119), ele é produzido pela técnica cinematográfica. Ou seja, enquanto tecnologia que produz o gênero (LAURETIS, 1984), o cinema o produz também a partir dos seus recursos e limites estritamente formais. Consideramos, assim, que “não existe conteúdo que seja independente da forma que é exprimido” (AUMONT, 2013, p.119).

Assim, o gênero e os limites do gênero, expressos e tensionados pelos personagens trans nas produções estudadas, devem ser examinados considerando também a lente e a moldura dos elementos formais do filme tais como planos, sequências, enquadramento, montagem, som, o jogo entre o campo e contracampo, posicionamento e movimento da câmera, profundidade de campo e de foco, luz, cores e recursos de direção de arte e configuração do espaço cinematográfico.

¹⁷ A noção de dispositivo será compreendida a partir do pensamento foucaultiano. Essa noção diz respeito às estratégias, técnicas e demais recursos heterogêneos assumidos pelo poder na produção e controle da vida e dos corpos (REVEL, 2005; FOUCAULT, 2015).

2. [DESMONTAGEM] PRINCÍPIOS (DES)NORTEADORES

Este capítulo, dividido em 3 partes, tem como objetivo conferir o aporte teórico necessário para desmontagem de conceitos que estruturam parte do problema concernente aos corpos trans. Tal procedimento alinha-se à estratégia dos estudos *queer* na desconstrução de uma lógica que impõe a esses corpos a condição de anormais.

Para isso, o percurso a ser percorrido considera a crítica às identidades e, conseqüentemente, à noção de representação. A crítica à identidade e ao pensamento representacional é um dos princípios que sustentam a argumentação de Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2012), obra central para os estudos *queer*, mas que também permeia toda essa perspectiva de pensamento. Essa discussão encaminha-se para a exposição do conceito de performatividade (BUTLER, 2012) a ser realizada na terceira parte desse capítulo.

Em relação à segunda parte do capítulo, apresentaremos as definições e as relações entre discurso e regimes de verdade. Ambas as noções oriundas de Michel Foucault (2012a). O método arqueológico do autor deve embasar o desvelamento dos discursos que configuram a verdade dos corpos trans. A esse movimento, alinhamos também o procedimento genealógico de investigação das linhas de força que produzem os corpos trans no cinema.

2.1. Crítica à noção de identidade e à representação

A noção de identidade aparece na história do pensamento ocidental como uma categoria que diz respeito à essência das coisas. Nesse prisma, identidade é inseparável da noção de verdade e da busca por afirmar, objetivamente, o ser em sua unidade estável e coerente.

O ato de descrever uma coisa tem como condição de possibilidade que se possa dizer uma verdade sobre essa coisa. Dizer o que algo é, portanto, é descrevê-lo em sua verdade. Nesse sentido, verdade e essência são ontologicamente anteriores e independentes ao ato de sua descrição.

Como condição epistemológica, a noção de identidade articula-se a um sistema de significação que a expressa e a descreve. Com isso, a identidade das coisas somente pode ser expressa por uma representação. Identidade e representação, desse modo, pressupõem a verdade daquilo que identificam e representam, mas aquilo que é

representado tem uma verdade em si, uma entidade independentemente da sua representação. De acordo com Karen Barad (2008, p.123),

Representacionalismo é a crença na distinção ontológica entre as representações e aquilo que pretendem representar; em particular, o que é representado é considerado independente de todas as práticas de representação.

Esse princípio estruturou o conhecimento ocidental e tornou-se hegemônico em nossa civilização. Essa dominância, no entanto, começou a ser questionada no século passado, quando a identidade “entra em crise” (HALL, 2006) e, conseqüentemente, a ideia de representação também é problematizada na sua capacidade de mediar o conhecimento. Ao tomar identidade (no sentido de essência) como equivalente à representação, desconsidera-se sua atuação como mediadora. Assim, a implicação imediata de desestabilizar as identidades é colocar sob suspeita o rigor das representações e, conseqüentemente, a verdade das coisas.

Além das implicações de fundo teórico, esse modelo de pensamento que está consolidado ainda hoje nas humanidades acarreta conflitos e disputas de forças no plano político e social. Em um contexto de capitalismo mundial e global, onde os indivíduos tornam-se material estatístico (GUATTARI; ROLNIK, 2006), a consequência material desse contexto é a atribuição identitária aos grupos e coletivos de indivíduos.

As identidades são como lugares demarcados para os indivíduos nas linguagens, nos discursos e nos sistemas de representações. Designar uma identidade, na esfera social, é estabelecer os limites conceituais de um comportamento e de uma prática. É restringir nas fronteiras de uma representação, um grupo, uma população.

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2000, p.17).

A ideia de que a identidade pertence a um indivíduo de modo a constituir e informar sua essência coloca a identidade na posição de instância de verdade desse indivíduo. Nesse sentido, a identidade põe-se como uma noção limitante, pois determina

as fronteiras do que lhe é permitido ser. Essa noção de identidade essencialista é, muitas vezes, justificada com base em certas características anatômicas, biológicas aparentemente naturais que podem ser atribuídas aos indivíduos; nesse caso, destacando-os como pertencentes, necessariamente, a um determinado grupo.

Uma das vertentes do pensamento contemporâneo, os Estudos Culturais são críticos desse contexto e questionam o modelo de pensamento calcado no essencialismo. Autores vinculados a esses estudos, como Kathryn Woodward (2000) e Stuart Hall (2006), defendem que as estruturas da civilização ocidental provocam tensionamentos entre indivíduos, grupos e identidades. Tais tensionamentos produzem, eventualmente, descentramentos (HALL, 2006) que resultam em novas identidades. Essa leitura abarca o surgimento das identidades políticas dos grupos minoritários que começam a se insurgir, principalmente, a partir da década de 1960.

No entanto, os agrupamentos desses indivíduos em função de suas raças, etnias e credos os limitam àquela característica que supostamente unifica o grupo, a própria identidade, não deixando de produzir um apagamento dos traços de singularidade e multiplicidade dispersas no interior desse grupo. Logo, a identidade abrange ao mesmo tempo em que exclui.

De certo modo, a ideia de que os deslocamentos e transformações inseridas no contexto da pós-modernidade produzem novas identidades (HALL, 2006) parece naturalizar a formação de identidades minoritárias em posição assimétrica na relação com identidades consolidadas e dominantes. Dito de outro modo, o surgimento de novas identidades parece implicar no reforço de uma hierarquização das identidades.

Os apontamentos sobre os descentramentos identitários que ocorrem na relação entre indivíduos, grupos e instituições, revelam assimetrias constitutivas desse processo e, nesse sentido, configuram uma importante contribuição dos Estudos Culturais. No entanto, ao não romper com os próprios princípios da produção de identidades, na perspectiva que pós-identitária que adotamos nesse trabalho, esse conjunto de teorias parece ser insuficiente para dar conta de uma investigação sobre como a temática trans é expressa e enunciada pelo cinema.

No âmbito social, as classificações e categorias impostas aos sujeitos podem ser entendidas como representações que, na sociedade, produzem significados com os quais nos identificamos ou não. Esses significados pretendem dar conta daquilo que somos e facilmente se apoiam em uma ideia de um essencialismo,

o essencialismo pode fundamentar suas afirmações tanto na história quanto na biologia; por exemplo, certos movimentos políticos podem buscar alguma certeza na afirmação da identidade apelando seja à “verdade” fixa de passado partilhado seja a “verdades” biológicas. O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual (WOODWARD, 2000, p.15).

Nessa perspectiva, a transgeneridade aqui se coloca como uma identidade unificadora, porém arbitrária, que abarca todos aqueles que, de alguma forma, expressam o gênero de modo divergente ao que lhes foi imposto. Desvelar essa arbitrariedade, a contingência e historicidade da designação “transgênero” e, conseqüentemente, das representações que decorrem dessa designação é um dos intuitos dessa pesquisa. Para perseguir esse objetivo, assume-se um viés pós-identitário e *queer*, apoiando-se, sobretudo, na relação da produção discursiva dos corpos trans com a própria materialidade desses corpos.

O deslocamento pós-identitário proposto por esse conjunto de reflexões se convencionará chamar de Teoria Queer. Contudo, no escopo desse trabalho, optamos pelo termo *estudos queer*, em função de seu caráter não fechado e não homogêneo.

Os estudos *queer*, como perspectiva teórica, tem papel fundamental por instrumentalizar a discussão no campo das práticas sociais em relação a diversas formações minoritárias. Interessa, aqui, a possibilidade que esse ferramental teórico pode oferecer na superação do modelo identitário de pensamento. Além disso, a partir de uma compreensão de gênero como performatividade (BUTLER, 2012), será possível compreender o domínio discursivo da materialidade dos corpos¹⁸. Considerando isso,

uma compreensão performativa das práticas discursivas desafia a crença representacionista no poder das palavras para representar as coisas preexistentes. A performatividade, devidamente construída, não é um convite para transformar tudo (incluindo corpos materiais) em palavras. Pelo contrário, a performatividade é justamente uma contestação do poder excessivo concedido à linguagem para determinar o que é real. E a insatisfação informada tem sido expressa. (BARAD, 2008, p.121)

¹⁸ Embora o desafio imposto à representação pela noção de performatividade seja um ponto de convergência entre Barad (2008) e Butler (2012), as reflexões propostas pelas autoras colocam-se, por vezes, em tensionamento dada a guinada pós-humana oferecida pela perspectiva de Barad.

A superação da identidade tem como consequência a desconstrução da necessidade de representações estáveis que regulam os modos de ser e legitimam, por exemplo, os discursos de uma heterossexualidade compulsória que tem, como consequência, a marginalização sistemática de sujeitos que desviam dessa heterossexualidade. Para Judith Butler (2012), cujos trabalhos sobre gênero foram de extrema importância para a perspectiva *queer*, uma possibilidade para escapar dessa lógica é tornar visíveis e revelar essas estruturas e processos para que eles possam ser subvertidos. A autora propõe, assim,

colocar a questão da "identidade", mas não mais como uma posição pré-estabelecida ou uma entidade uniforme; em vez disso, como parte de um mapa dinâmico de poder em que as identidades são constituídas e / ou apagadas, implantadas e / ou paralisadas. (BUTLER, 1993, p. 117)

O mundo pós-guerra e a intensificação do capitalismo configuram um contexto propício para a organização das mulheres enquanto movimento político. Esse cenário, que também favoreceu a ascensão de ideias oriundas dos Estudos Culturais, teve forte contribuição dos estudos feministas, que permitiu que o movimento político fosse fomentado por articulações teóricas.

Considerando os movimentos feministas dos anos 1970 e 1980, Butler (2012) reconhece que a tentativa de unidade feminina, por parte desses movimentos, se origina em função de uma ação política. Essa tentativa de coalizão pressupõe uma identidade igualmente totalizante. Por conseguinte, esse momento do feminismo, enquanto movimento social, dependeu da assunção de uma identidade definida e unificadora da mulher. Dada a insuficiência da identidade no enfrentamento dos sistemas de opressão dos grupos minoritários.

O que Butler (2012) critica em relação ao debate feminista presente naquele momento é a pressuposição da necessidade de demarcação do território da feminilidade. Para ela, essa ação reitera a lógica excludente e opressora de uma sociedade machista e falocêntrica. Seria essa uma reprodução de um modelo consensual, que anula as particularidades dos sujeitos que esse modelo tenta unir. Essa noção de mulher, que unifica essa coalizão, demarca os limites do feminino para essas mulheres e é tributária da ideia imobilizadora de identidade.

A estabilidade dessa identidade, fundada na unidade, pressupõe a negação e a mobilidade de outros arranjos e possibilidades do ser feminino e, por isso, é incapaz de perpetrar as transformações e mudanças políticas reivindicadas, pois está contida nesta o mesmo mecanismo de exclusão, que opera sobre o feminino como um todo:

Em outras palavras, a “unidade” do gênero é o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade do gênero por via da heterossexualidade compulsória. A força dessa prática é, mediante um aparelho de produção excludente, restringir os significados relativos de “heterossexualidade”, “homossexualidade” e “bissexualidade”, bem como os lugares subversivos de sua convergência e re-significação. (LOURO, 2004, P. 57)

A invisibilização das multiplicidades dos demais devires femininos, tais como a da mulher negra, da mulher lésbica, da mulher idosa, e assim por diante, constituem-se como ponto de conflito e disputas. Em função disso, Butler (2012) leva seu questionamento para além do debate sobre o que está determinado na essência da feminilidade. Desse modo, a autora não questiona a impossibilidade de um movimento político das mulheres, mas sim como o significante desse movimento se institui como unidade fixa.

As discussões sobre os limites da mobilização política identitária não se restringem somente à pauta feminista. Ao contrário, vão repercutir nos movimentos sociais, sobretudo, no contexto de efervescência da pauta LGBTI.

Dado o aumento significativo da organização e surgimento de grupos ativistas da causa em prol da livre expressão do gênero e da sexualidade a partir dos anos 1970, as singularidades dos indivíduos integrantes desses grupos, que antes eram tomadas como um todo homogêneo, começam a tensionar as fronteiras internas dessas organizações. De modo similar ao que acontece com o movimento feminista, a adoção de uma sigla, LGBT, que busca encapsular as minorias sexuais e de gênero, também se mostra incapaz de abraçar as multiplicidades do movimento. Em um primeiro momento, a identidade gay, o homem homossexual, sobretudo, o homem gay de classe média se sobrepôs às outras, ocasionando certa invisibilidade das outras identidades pressupostas na sigla maior, ao mesmo tempo em que, dentro do próprio movimento homossexual, a política de identidade assumia caráter unificador e padronizador da conduta homossexual.

Ao reivindicar legitimidade para as identidades gays, os ativistas, no entanto, privilegiaram e acabaram por reproduzir a dominância das identidades masculinas também neste âmbito. “Para bissexuais, sadomasoquistas e transsexuais, essa política de identidade era excludente e mantinha sua condição marginalizada” (LOURO, 2004, p. 34). A repetição, de certo modo, de uma operação análoga à lógica dominante revelava, assim, a sua insuficiência.

Sem romper com a política de identidade, colocam em discussão sua concepção como um fenômeno fixo, transhistórico e universal e voltam suas análises para as condições históricas e sociais do seu surgimento na sociedade ocidental. (LOURO, 2004, p.33)

Mesmo entre homens homossexuais a identidade não pode ser vista como uma única instância de descrição à qual todo e qualquer homem homossexual se reconhece. A identidade homossexual também é plural. Por conseguinte, a ideia de uma identidade manifestadamente unificadora não serve em sentido político ou discursivo à causa LGBT.

A abordagem de Butler (2012) tem como objetivo a expansão do debate sobre os movimentos sociais, calcados na fixidez identitária na tentativa de romper com ela. Tal como foi apontado no início dessa seção, crítica análoga pode ser feita ao modo como os Estudos Culturais abordam a questão das identidades políticas. A afirmação totalizante das identidades – a busca pela representação – não dá conta de legitimar e positivar a condição periférica dos grupos minoritários.

O percurso empreendido por esse tópico tratou da crítica da identidade e da representação. Tal crítica buscou evidenciar os limites de tomar ambas as noções como premissas das disputas políticas concernentes as reivindicações das minorias. A partir do movimento de exame dessas limitações, defendemos a vinculação de nossas articulações teóricas aos estudos *queer*, principalmente a partir da obra de Butler (2012). Acreditamos que essa perspectiva oferece condições de possibilidade de dar a ver a operação da matriz normativa que institui à transgeneridade o lugar do desvio.

Portanto, não acreditamos na reivindicação identitária como base de um movimento político. Investimos, ao contrário, na tentativa de desconstrução e reconfiguração do modelo normativo que recai sobre corpos definindo quem deve ocupar o centro e quem deve ocupar as margens. Para compreender de forma mais

minuciosa as contribuições dos estudos *queer* e, sobretudo, a noção de *performatividade*, considerando os objetivos dessa pesquisa, detalharemos essas discussões no terceiro tópico deste capítulo.

2.2. Discurso e regimes de verdade

Outro passo necessário a ser empreendido em nossa pesquisa é interrogar a verdade, pois é sob sua lente que os corpos trans são objetos da autorização de saberes e discursos que lhe são externos. Subjacente a qualquer tentativa de representação midiática sobre esses corpos, o que se busca é a pretensão de realidade e objetividade na abordagem, como se, ao representar, fosse possível capturar uma essência da transgeneridade, ou que ela é de verdade. Nesse percurso, recorreremos à perspectiva *queer*, uma perspectiva fortemente tributária dos estudos foucaultianos.

Para o objetivo pretendido nesse trabalho, o de pensar a transgeneridade como produzida discursivamente no cinema, não é possível prescindir do exame da perspectiva de discurso assumida aqui. Michel Foucault, dessa forma, é essencial não apenas porque embasa as reflexões desenvolvidas acerca dessa noção de modo específico, mas principalmente porque o seu pensamento perpassa e estrutura todo o desenvolvimento de nossa pesquisa.

A correlação entre o discurso e a verdade, como nos demonstra Foucault (2012^a, 2012b, 2014), no âmbito de nossa temática, nos ajuda a percorrer o percurso da constituição da transgeneridade na história. A partir desses conceitos, na desmontagem das práticas discursivas – das regularidades de onde emerge a transgeneridade – que podemos observar a questão para além de um modelo científico e objetivo de explicação. O corpo trans, portanto, decorre de um conjunto de enunciados que o envolvem, o circunscrevem, limitando-o. Forma-se, assim, uma complexa rede discursiva que determina e rege os regimes de inteligibilidade desses corpos, considerando, aqui, os aspectos da teoria foucaultiana.

Aquilo que é dito e enunciado sobre transgeneridade compõe um discurso à medida que os enunciados, que são repetidos e reproduzidos sobre o tema, obedecem a uma certa unidade e formação discursiva que se consolida como um regime de verdade sobre a população trans. É nesse sentido que é possível dizer que a atribuição do

binômio sexo/gênero aos corpos não tem apenas implicações ontológicas, mas também epistemológicas.

No seu projeto de uma arqueologia dos saberes humanos, Foucault (2012a) investe não na continuidade como princípio organizador dos saberes, mas na emergência das descontinuidades em dispersão nas relações discursivas. Essas descontinuidades, ou também chamados acontecimentos (2012a; 2012b), em função do procedimento arqueológico, dão a ver certas regularidades nessas relações. O exame dessas regularidades permite observar que o discurso é uma prática inserida na história e, também, seu próprio componente. Essa prática, afirma Foucault (2012a), é determinada por regras específicas no interior das próprias relações discursivas em uma determinada época e em uma determinada posição geográfica.

O que vemos assim que, enquanto uma prática, o discurso é regido sob determinadas condições de possibilidade tal como um jogo de espaços e lacunas que organizam e permitem seu surgimento. Faz-se necessário, contudo, delimitar, mais especificamente, aquilo que Foucault (2012a) entende por prática discursiva. Para o autor, a prática discursiva é um

conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2012a, p. 144).

A prática discursiva não está atrelada a alguém que a executa. Nem depende de um sujeito que enuncie o discurso. O discurso se institui a partir de um conjunto de enunciados determinado por uma mesma formação discursiva, ou seja: pelas mesmas regras de constituição e condições de existência.

O discurso, portanto, se constitui nas próprias regras que o tornam inteligível. Com isso, o acionamento das regras que fazem emergir o discurso delimita um objeto (o objeto do discurso) dentro de um campo de saber. Essa emergência é histórica, pois se dá em uma determinada relação espaço-temporal. É possível dizer, assim, que tais regras constituem uma condição de necessidade para que algo “passe a existir” sob um nome ou categorização. Ou seja, o ato de nomear e identificar deve obedecer às condições de dizibilidade impostas pelo discurso. Nessa perspectiva, ao examinar a transgeneridade enquanto definida e classificada como doença mental, poderíamos

afirmar que, enquanto noção inscrita em um campo do saber como a medicina, por exemplo, esta foi

constituída pelo conjunto do que foi dito no grupo de todos os enunciados que a nomeavam, recortavam, descreviam, explicavam, contavam seus desenvolvimentos, indicavam suas diversas correlações, julgavam-na e, eventualmente, emprestavam-lhe a palavra, articulando, em seu nome, discursos que deviam passar por seus. (FOUCAULT, 2012a, p.39)

De modo algum o conjunto discursivo deve ser tomado como equivalente ao objeto ao qual o discurso se dirige. O discurso é feito através de regras pelas quais o próprio objeto emerge. No caso da loucura para Foucault, ou, no caso, da transgeneridade como um estrato de doença mental, a regra organiza e engendra o conjunto de enunciados que recorta e exclui o sujeito ao qual a transgeneridade é atribuída, retirando-o assim da normalidade cotidiana e dos mais diversos níveis das relações sociais. Por isso, a loucura é trancafiada em manicômios e a transexualidade, enquanto instância da transgeneridade, é regulada e disciplinada por um número no Código Internacional de Doenças, preenchendo a posição de “objetos que se manifestam em descrições patológicas” e “são limitados por códigos” (FOUCAULT, 2015, p.40).

Essas regras envolvem os enunciados de forma que delimitam um conjunto supostamente coeso ou um agrupamento modulado por uma regularidade. Essa regularidade é, por conseguinte, imposta como uma verdade totalizante. Configura-se, assim, uma operação que é condição de possibilidade da institucionalização dos enunciados. Ressalta-se, contudo, que o enunciado não é, de fato, uma unidade no sentido de totalidade. O enunciado é um acontecimento, mas não se entenda aqui um isolamento. O enunciado, enfatiza Foucault (2012a), está sempre implicado em relações com outros enunciados. Ele pressupõe, assim, sempre uma coexistência com outros enunciados de seu próprio conjunto ou outros e, necessariamente, é arregimentado por determinadas regras de formação e determinada especificidade espaço-temporal.

Importante afirmar a distinção entre enunciado e enunciação. O primeiro é constituído enquanto possibilidade de repetição e condição necessária para a instituição de discurso, por isso ele é da ordem da história e do acontecimento. O enunciado não está nas coisas e nem é diretamente acessível nas construções gramaticais (FOUCAULT, 2012a). Enquanto o segundo é da ordem das frases, das proposições e

das palavras, construções gramaticais em geral não passíveis de repetição (FOUCAULT, 2012a). Cabe, então, definir, afinal, o que o autor entende por discurso:

um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. (FOUCAULT, 2012a, p. 143)

No trecho acima, destacamos o pressuposto histórico do discurso. Definido por uma dada temporalidade e espacialidade, o discurso emerge a partir de uma especificidade histórica que permite a Foucault (2012a) empreender o projeto de uma arqueologia dos saberes. Aqui, trata-se de uma especificidade que determina a emergência de determinados objetos de discurso. Nesse sentido, são as condições históricas específicas de um espaço e um tempo que instauram as condições de possibilidade de um dado discurso.

É o projeto arqueológico de Foucault empreendido principalmente em *As Palavras e as Coisas* (1966) e *Arqueologia do saber* (1969), que permite pensar a verdade não como o telos infalível de um processo de descoberta de um universal absoluto ou como resultado do acesso direto e imediato da natureza e do real. Ao contrário, a verdade se estabelece como um discurso que, articulado em uma temporalidade e espacialidade específicas, sob a égide de determinadas regras e relações de força, se institui como um saber. Isto é, a verdade, em termos foucaultianos, não é objetiva e anterior ao discurso sobre as coisas; a verdade é, justamente, o discurso que se hegemoniza em relação às coisas.

Foucault (1999), ao estudar as condições de possibilidade das ciências humanas, aponta uma mudança na configuração discursiva do final do século XVIII em relação aos saberes. Essa mudança tem seu início no seio da história natural clássica. Segundo Machado (2007), a partir desse momento histórico começa a surgir uma heterogeneidade no modo de compreender e examinar os seres vivos. Esse movimento compreende um deslocamento que se opera no modo como se passa a classificar os seres vivos com a utilização de uma organização taxonômica submetida não mais à aparência ou representação dos seres, mas sim à sua estrutura interna. O conhecimento,

assim, a partir dessa descontinuidade histórica (MACHADO, 2007), desliza de um regime de visibilidade a uma organização de um regime de invisibilidade da vida,

A transformação essencial enunciada pelo conceito de organização é o deslocamento do visível para o invisível, das considerações de superfície para o conhecimento da profundidade, do espaço plano, bidimensional, para o espaço volumoso, tridimensional. É esse deslocamento que faz a determinação do caráter depender não mais da estrutura visível dos seres naturais, mas de uma organização interna que, escapando da representação, remete o conhecimento para a opacidade, o volume, a espessura constituída de órgãos e funções, que desde então, mas sobretudo a partir do século XIX, se chamará vida. (MACHADO, 2007, p.83).

Foucault (2012a) observa que, a partir do surgimento das ciências empíricas – o trabalho, a vida e a linguagem, enquanto descontinuidades na constituição histórica dos saberes – é que torna possível considerar a possibilidade de um conjunto de ciências humanas, porque é nesse momento histórico que o homem se torna objeto de saber. Dito de outro modo, saberes como a linguística, a psicanálise e a etnologia descentraram o sujeito. Esse descentramento do sujeito revela a história não como uma estrutura imobilizada, de progresso contínuo e linear, com ambições teleológicas, mas como um devir, algo descontínuo que aponta para movimentos e deslocamentos não lineares (FOUCAULT, 2012a). Essa observação coloca-se como fundamento para o percurso arqueológico do pensador francês: uma história que se move diante de um primado da diferença, ao pensar na descontinuidade histórica como acontecimento discursivo.

Acontecimentos discursivos são as descontinuidades presentes nos conjuntos de enunciados – ou o discurso em geral – para além da língua que estabelece “um conjunto finito de regras que permite um número infinito de *desempenhos*” (FOUCAULT, 2012a, p.33). Em meio a esse projeto, Foucault (2012a) observa um descentramento do sujeito ao concluir que o homem na era moderna se efetiva como objeto de conhecimento do qual ele também é o sujeito.

Destaca-se, até aqui, um percurso do conhecimento ocidental como um discurso que, historicamente, desloca-se e reorganiza os saberes de acordo com determinadas condições de possibilidade. O discurso se inscreve em uma ordem (FOUCAULT, 2014) que engendra uma “função normativa e reguladora e coloca em funcionamento mecanismos de organização do real por meio da produção de saberes, de estratégias e de práticas” (REVEL, 2005, p.86).

A noção de discurso, assim, tal como o define Foucault (2012a, 2014), permite desarticular o jogo do verdadeiro ou falso enquanto valor do discurso. A consequência que se segue dessa desarticulação dá a ver que a constituição dos saberes científicos – e a pretensão de uma verdade objetiva e totalizante que decorre deles – é um processo histórico. Desse modo, os saberes da ciência não se instituem de modo *a priori*, pois não são anteriores à prática discursiva que os instauram.

Esse deslocamento operado pelo pensamento foucaultiano sugere que não há uma necessidade lógica ou ontológica por trás da constituição dos discursos com função de verdade. Os discursos são instituídos como verdade a partir do engendramento de linhas de força e redes de poder. Nesse sentido, os discursos são articulados institucionalmente, de modo a configurar regimes de verdade que operam como mecanismos de controle e disciplinarização, por conseguinte,

a “verdade” é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que a produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos e econômicos (universidade, Exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e confronto social (as lutas “ideológicas”). (FOUCAULT, 2012b, p.52)

Foucault (2012b) é enfático ao ressaltar que a verdade não existe de forma externa ou distinta do poder, como veremos no primeiro tópico do próximo capítulo. É assim que Foucault equívale os regimes de verdade a uma “política geral de verdade” (FOUCAULT, 2012b, p.52): mecanismo que delimita e distingue o *que* e *como* funciona aquilo que é instituído como verdadeiro.

Como veremos mais adiante, a produção da transgeneridade, em parte das produções cinematográficas examinadas, se dá a partir da expressão recorrente de um discurso vinculado ao saber médico. O que implica deslegitimação e desautorização da população trans no tratamento sobre seus corpos, imposta pelo discurso dominante acerca da condição trans. A imposição desse discurso dominante e a perda da autonomia da população trans perpassa as práticas cotidianas materializadas nos atos de violência

física, institucional, jurídica e consolida-se, ainda, na fetichização, na rejeição e abjeção social dessa população.

2.3. Transcodificações *Queer*

Até aqui, buscamos problematizar as categorias centrais para o pensamento filosófico ocidental: identidade, representação e verdade. Esse passo teórico é importante na compreensão do contexto em que surgem os questionamentos propostos pelos estudos *queer* e o procedimento de desconstrução que essa perspectiva assume. Se, a partir de Foucault, é possível compreender que a operação de “transformar a realidade em signos” (FOUCAULT, 1999, p.63) passa a ser naturalizada em função de jogos de poder e na produção de regimes de verdade, os estudos *queer* vão propor um movimento desestabilizador do gênero e da sexualidade como categorias estáveis, dando a ver, desse modo, como essas noções são conformadas e normatizadas por esses jogos de poder.

Argumentamos, em favor dessa perspectiva, que esse conjunto de conceitos e aportes teóricos se inscreve como uma potente via de escape às formas representacionais dos diferentes grupos políticos. A possibilidade do projeto de desestabilização em relação às políticas identitárias advém da assunção da diferença e pela rejeição da assimilação normativa.

Ao assumir o desvio e a diferença dos corpos e das pautas políticas, os estudos *queer* vão denunciar que a apropriação das identidades apaga o que há de mais rico e potente na diversidade humana. Sua proposta é, antes, problematizar e questionar a legitimidade daquilo que é hegemônico. O *queer* não quer instituir uma nova concepção de identidade nem uma nova identidade referência (LOURO, 2004).

Os estudos *queer* tiveram origem nos Estados Unidos, em meados da década de 1980, por um grupo de pesquisadores bastante diversificado que voltou seu trabalho acadêmico para o estudo da diversidade sexual e do gênero, tendo alcançado notoriedade a partir de fins do século passado. Abrangendo diversas áreas do conhecimento, essa perspectiva é fortemente influenciada pelo pensamento pós-estruturalista e, pela obra de Michel Foucault, sobretudo o primeiro volume da História da Sexualidade (2015), e aprofundada pelas críticas feministas à ideia de que o gênero

constitui um atributo cuja essência se coloca em coerência com o sujeito e seu sexo biológico.

Embora os estudos *queer* possam ser entendidos como transversais à obra de diversos autores, a esse trabalho será fundamental deter-se especialmente na noção de performatividade de Judith Butler (2012) – a ser examinada nesse tópico, e contrassexualidade de Paul B. Preciado (2014) – a ser discutida no próximo capítulo. Outros teóricos *queer* que serão relevantes e aparecerão ao longo do trabalho são Teresa de Lauretis (1984; 1987) e Jack Halberstam¹⁹(2005), estes contribuirão com discussões mais diretamente relacionadas ao cinema.

Destacamos que, embora o conceito de performatividade não trate de modo direto da questão trans, trata-se de uma importante articulação de desmontagem da lógica de proposição de identidades que nos ajudará no percurso que dá a ver o processo de interdição dos deslocamentos de gênero provocados por um corpo trans.

Afiliado aos estudos pós-estruturalistas, como já comentamos, os estudos *queer* concedem uma posição central aos questionamentos pertinentes à linguagem – uma vez que ela é um importante campo de disputa. Na linguagem materializam-se procedimentos excludentes que se conformam à lógica binária, que opera em função de um valor de verdade, ou seja, onde as proposições ou são verdadeiras ou falsas.

O processo de exclusão, na perspectiva *queer*, dá-se, portanto, a partir de uma operação dicotômica que opõe um termo ao outro – por exemplo, masculino e feminino. A lógica de divisão do sexo estrutura, desde a antiguidade clássica, as condições de inteligibilidade dos corpos no mundo. Nesse prisma histórico, o gênero seria entendido como a instância cultural do sexo, que seria, por conseguinte, o dado natural. Desse modo, o sexo determinaria o gênero, evidenciando a primazia de uma suposta verdade objetiva dos corpos sobre aquilo que seria da ordem da cultura. A aposta de Butler (2012) é propor que o sexo também é uma produção discursiva. Com isso, a autora desfaz a oposição binária entre cultura e natureza, demonstrando a dupla implicação entre ambas as instâncias. As repercussões dessa afirmação de Butler (2012) se farão

¹⁹ Tanto Jack Halberstam quanto Paul B. Preciado são autores que assumiram uma identidade masculina depois da publicação de grande parte de suas obras. Portanto, embora nos livros utilizados nas referências bibliográficas conste o nome de registro/nome anterior de ambos os autores, optamos e julgamos fundamental, em função do tema aqui abordado, respeitar o nome social/masculino adotado por eles.

sentir ao longo de todo o seu pensamento sobre o gênero e serão retomados mais adiante nesse tópico.

A respeito da suposta primazia do dado natural na determinação dos corpos, Louro (2004) explica que

O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um “dado” anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário. Tal lógica implica que esse “dado” sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo. (LOURO, 2004, p.15)

A lógica binária, no entanto, não está circunscrita ao par natureza e cultura. Ela é, de fato, estrutural às relações que os estudos *queer* visam desconstruir em função das assimetrias que produzem. Nesse caso, a lógica que opera nessas relações atribui sempre um valor positivo ao termo dominante e um valor negativo ao termo em oposição. Dar a ver esse mecanismo, para os estudos *queer*, é um passo necessário para desnaturalizar o sexo e sublinhar o caráter histórico do binômio sexo/ gênero.

A heterossexualidade também está inserida em um conjunto binário que opõe ela à homossexualidade. Do mesmo modo, corresponde ao binômio masculinidade/ feminilidade como uma referência da construção do eu. Essas estruturas binárias, portanto, são constitutivas dos processos de subjetivação dos sujeitos e da inteligibilidade dos corpos. Tais binarismos permitem observar a instrumentalização da linguagem na formação subjetiva e, conseqüentemente, enquanto tecnologia de exclusão do outro. No âmbito das relações sociais, essa noção de tecnologia corrobora, igualmente, a segmentação dos grupos sociais.

Considerando essas questões, uma das estratégias previstas pelos teóricos *queer* é o de apropriação e subversão da linguagem utilizada para demarcar os espaços marginalizados na sociedade. Estratégia utilizada na adoção do próprio termo que nomeia essa perspectiva. *Queer* é uma designação pejorativa utilizada, ainda hoje, pelo senso comum para ridicularizar indivíduos gays, lésbicas, transgêneros e outros corpos com expressões de gênero e sexualidade não normativas. Ao tomar posse do termo e delimitar seus domínios de modo a contemplar a multiplicidade das expressões de gênero e sexualidade, a designação *queer* adquire um estatuto político. Nesse sentido, o termo *queer* é um caso de ressignificação discursiva (LOURO, 2004. PRECIADO,

2014; BUTLER, 1997) de uma palavra recorrentemente usada como ofensa a esses sujeitos.

O uso do termo, nesse contexto, configura uma provocação micropolítica que desafia, transgride e articula uma disposição antinormalizadora capaz de questionar o lugar comum e os modelos social e culturalmente sedimentados. A apropriação discursiva, com isso, inverte o jogo das relações de poder.

Ao evidenciar as formas múltiplas das sexualidades humanas, os estudos *queer* ampliam o quadro geral dentro do qual os corpos dissidentes, as populações minoritárias, as vivências não normativas tornam-se possíveis e reconhecíveis. Dito de outro modo, a perspectiva *queer* proporciona um engendramento de novas expressões, novos conceitos e relações que permitem acessar discursivamente os corpos tais como os que materializam a transgeneridade. Por isso, é importante ressaltar, aqui, o viés discursivo assumido nesse trabalho. Na intersecção entre saberes, poderes, cinema e transgeneridade, o que passa a habitar a zona de sobreposição entre essas instâncias é o discurso e a linguagem.

Em relação a isso, Butler questiona:

A heterossexualidade compulsória e o falocentrismo são compreendidos como regimes de poder/discurso com maneiras frequentemente divergentes de responder às questões centrais do discurso do gênero: como a linguagem constrói as categorias de sexo? “O feminino” resiste à representação no âmbito da linguagem?” (BUTLER, 2012, p.3).

O pensamento feminista é o início do percurso para as inquietações de Butler (2012), sobretudo ao indicar a possibilidade de desarticular a coerência rígida entre gênero, sexo e desejo. A autora comenta a afirmação célebre de Beauvoir - em que a pensadora francesa afirma que não se nasce mulher, mas torna-se – ponderando que não há garantias de que o sujeito que chegou ao lugar do feminino, ao torna-se mulher, seja necessariamente “uma fêmea”. Essa observação aponta para a interdependência entre sexo e gênero, algo constituído e fixado discursivamente desse modo,

...não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva. (BUTLER, 2012, p.27)

Berenice Bento (2003) também entende que o ato de designar, discursivamente, gêneros a partir das marcas anatômicas nos corpos configura uma espécie de cirurgia. Todos os corpos, enquanto inseridos na cultura, são *cirurgiados*, (BENTO, 2003; PRECIADO, 2014) por reiterados e contínuos atos de fala, ou seja, pela linguagem que os materializa (BUTLER, 2000). A figura da cirurgia alude ao conjunto de discursos médicos que definem e regulam a transexualidade. E, tal como o bisturi que reconfigura os corpos transexuais, a linguagem intervém, nomeando e definindo esses corpos.

Todos os corpos, desse modo, são nomeados desde o seu nascimento, a partir de certas características fisiológicas e anatômicas que determinam, em caráter normativo, um modo de ser, conforme coloca Louro (2004, p. 81): “Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito e nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias”²⁰. Os corpos, portanto, assumem significados culturais.

O processo de demarcar as posições dos sujeitos na sociedade não abrange apenas a sexualidade e o gênero. Essas posições são demarcadas e definidas a partir das marcas que esses corpos carregam. Essas marcas podem ser atribuídas culturalmente ou fabricadas pelo próprio indivíduo em função das roupas utilizadas, do corte de cabelo, da postura corporal, entre outros diferentes signos corporais.

Nesse ponto, é importante frisar o papel dominante dos discursos científicos na produção de corpos normativos e desviantes. Essa discussão será aprofundada ao longo do próximo capítulo, mas devemos considerar que, ao reivindicar objetividade científica, os discursos oriundos dos saberes médicos e biológicos se instituem como discursos hegemônicos na determinação e legitimação da verdade dos corpos (FOUCAULT, 2015).

Nesse sentido, o médico, ao anunciar a gestante que o ser que está em sua barriga é uma menina, não está apenas constatando um fato; ele está, com efeito, prescrevendo como aquele ser deve comportar-se e agir. Pois, ao referir-se à constituição biológica dos corpos, espera-se que esses atuem em concordância com ela.

²⁰ Outra autora vinculada aos estudos *queer* que pensa o processo de significação do corpo como uma tecnologia, é Lauretis (1984). As proposições dessa autora serão base importante para a discussão sobre cinema e transexualidade, uma vez que para ela, o cinema é uma das tecnologias de produção do gênero. Ou seja, o cinema, nessa perspectiva produz modelos de inteligibilidade para o gênero.

As marcas e expressões dos corpos geram não somente expectativas (BENTO, 2003. LOURO, 2004. BUTLER, 2012), mas também imposições sociais.

Nesse caso, o discurso hegemônico sobre o gênero determina que os corpos designados como femininos expressem, necessariamente, o gênero feminino. Simetricamente, o mesmo ocorre com os corpos designados masculinos. A designação é determinada então pela configuração genital que determinará o sexo como dado biológico de valor científico. Os discursos, cujos fundamentos são legitimados pelo saber científico se sedimentam, portanto, como válidos.

É com base nesse pressuposto de validade científica que o discurso sobre a transexualidade e a travestilidade²¹ se configura, inicialmente, em termos médicos (LEITE JR, 2011). Constitui-se, assim, um discurso hegemônico que conforma a transgeneridade aos termos da medicina e, dentro dos marcos de um diagnóstico que indica e define-se como transtorno mental. Logo, o discurso médico sobre a população trans determina o espaço da patologização para esses sujeitos, e, com isso, fundamenta a exclusão social e o estigma que enforma a vida da população transgênera. Desse modo, o discurso que produz essas pessoas é o discurso limitante da doença e da anormalidade. No âmbito social, a transgeneridade é, nesse sentido, predominantemente concebível apenas nesses termos. Na perspectiva institucional, sobretudo em relação aos serviços de saúde e às instâncias jurídicas, a transgeneridade, inclusive, depende do laudo diagnóstico para garantir acesso à cidadania.

A produção dessa impossibilidade epistemológica impõe um modelo de pensamento uniforme e único: podemos apenas pensar em determinados indivíduos e somente podemos pensá-los de determinadas formas. Com efeito, segundo Butler (1997, p.142), “definindo os limites do discurso dizível como também os limites viáveis do sujeito”, o poder “produz normativamente o sujeito”. A decorrência ontológica que se impõe, explica Butler (2012, 2004), é que não é possível ser aquilo que não é possível nomear:

Quando perguntamos quais são as condições de inteligibilidade pelo qual o ser humano emerge, pelo qual o ser humano é

²¹ No escopo desse trabalho, tal distinção não é necessária para nossos objetivos, porém, ela foi brevemente discutida no item 1.2 do capítulo de introdução, onde defendemos a adoção do termo transgeneridade, como mais abrangente. Preservamos, no entanto, ambas as nomenclaturas nesse parágrafo em função da abordagem do autor.

reconhecido, por que algum sujeito se torna o objeto do amor humano, estamos perguntando sobre condições de inteligibilidade compostas de normas, de práticas, que tornaram-se pressupostas e sem as quais não podemos pensar o ser humano de maneira alguma²². (BUTLER, 2004, p.57)

Considerando essa discussão, a autora enfatiza que um corpo não pode ser pensado sem uma atribuição de gênero. Do mesmo modo, é essa atribuição que torna esses corpos materialmente inteligíveis e, com isso, tornam-se conhecidos e identificáveis. Configura-se, assim, uma matriz de inteligibilidade que nomeia corpos e práticas. E, como consequência, os corpos e práticas não nomeados tornam-se impensáveis (LOURO, 2004). Encontramos aí, por conseguinte, um impasse: não ser nomeado por essa matriz implica invisibilidade de certas demandas e práticas sociais²³. Por outro lado, a produção dos modelos de inteligibilidade não procede sem a instituição de uma unidade que se efetua no apaziguamento das diferenças. Os corpos e vivências dissidentes, desse modo, friccionam as fronteiras externas desses modelos parciais, provocando conflitos e disputas na esfera social. Sobre a atuação dessa matriz, Butler questiona:

Perguntei-me então: que configuração de poder constrói o sujeito e o Outro, essa relação binária entre “homens” e “mulheres”, e a estabilidade interna desses termos? Que restrição estaria operando aqui? Seriam esses termos não-problemáticos apenas na medida em que se conformam a uma matriz heterossexual para a conceituação do gênero e do desejo? O que acontece ao sujeito e à estabilidade das categorias de gênero quando o regime epistemológico da presunção da heterossexualidade é desmascarado, explicitando-se como produtor e reificador dessas categorias ostensivamente ontológicas? (BUTLER, 2012, p.8)

Ao evocar a noção de matriz heterossexual, Butler (2012) aproxima-se de Foucault (2015) ao afirmar que a sexualidade é produzida a partir de um dispositivo normativo que regula as práticas sexuais. Desse modo, o sexo é indício de um ideal

²² When we ask, what are the conditions of intelligibility by which the human emerges, by which the human is recognized, by which some subject becomes the subject of human love, we are asking about conditions of intelligibility composed of norms, of practices, that have become presuppositional, without which we cannot think the human at all. (Tradução do autor)

²³ Talvez o exemplo mais evidente desse mecanismo é a produção do homossexual como categoria em meados do século XVIII, segundo afirma Foucault (2015).

(BUTLER, 1993) que circunscreve e prescreve as práticas sexuais como modelos aos quais os sujeitos aderem. Essa matriz Butler (2012) passa a designar como heteronormatividade.

Como consequência, tais práticas são depreendidas dos sujeitos como sendo naturalmente práticas de homens ou de mulheres, ou seja, há um efeito de naturalização dos comportamentos enquanto masculinos e enquanto femininos. A homossexualidade, a partir dessa perspectiva, seria uma corrupção de um estado essencialmente natural, a heterossexualidade. Instaure-se a heterossexualidade como condição privilegiada da sexualidade humana. Em contrapartida, segundo Butler (2012), a condição homossexual denuncia a compulsoriedade da heterossexualidade.

Foucault (2012, 2015) afirma que a sexualidade começa a interessar enquanto objeto de estudo à medida que se torna um índice da identidade do indivíduo. A concordância dos corpos e das vivências com os discursos de poder em relação à sexualidade garante a inserção desse indivíduo em nossa cultura sob a condição de que exista uma coerência ordenada e continua entre sexo, gênero, prática sexual e desejo – constituindo-se como um aspecto identitário, uma verdade de si que somente pode ser inteligível se conforme a hetero(cis)normatividade.

Butler, concordando com Foucault (2012, 2015), afirma que, enquanto categoria, ‘sexo’ “não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa” (BUTLER, 2000, p. 152). O entendimento do que significa aqui “produzir os corpos” implica uma noção de materialidade desses corpos que, no entanto, somente é melhor explicitado por Butler a partir de *Bodies That Matter* (1993), como veremos a seguir.

Desse modo, para Butler (2012), o gênero é um efeito de ficções (regulatórias): se firmam e se naturalizam através desses atos de fala, gestos e práticas reiterados, que prescrevem os lugares dos corpos na cultura, regulam as suas práticas e não apenas e os descrevem. Os gêneros não podem ser atribuídos de forma natural, eles não são ontologicamente anteriores aos processos que os constituem na linguagem. O gênero, para Butler:

[...] é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. (BUTLER, 2012, p. 59)

Para a filósofa, o gênero é constituído *performativamente*, isto é, ele é efeito de um conjunto de atos e práticas discursivas, compreendidos dentro de um regime de normatização dos corpos, que é repetida e, continuamente, atualizada. Desse modo, cria-se um efeito de estabilização que legitima a correspondência entre gênero e anatomia.

Para ela, então, a identidade de gênero é efeito e não causa de sua expressão. O gênero não pode ser entendido *a priori* em relação à performatividade dos corpos. Mulher e homem são expressões performativas e, desse modo, dependem ontologicamente do discurso – e não existem de modo objetivo, universal e anterior: “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero. Identidade é performativamente constituída pelas próprias "expressões" que são ditas como seus resultados”.²⁴ (BUTLER, 2012, p.57). O masculino e o feminino são inscritos nos corpos a partir de atos corporais (BUTLER, 2012) ou práticas significantes, portanto. Tais práticas significantes são tornadas possíveis dentro da matriz regulatória da heteronormatividade, que produz os corpos enquanto materializações do gênero.

A dimensão discursiva do corpo, importante ressaltar, não desmaterializa o corpo; ao contrário, é a própria condição de materialização dele. É imprescindível compreender que o corpo é indissociável dos processos de significação que o situam no mundo físico e, conseqüentemente, inseparável do modo como ele é generificado e sexuado na cultura a partir da designação de sua configuração material. A partir da noção de performatividade, Butler (2012) propõe um deslocamento em relação ao gênero. Nessa perspectiva, a masculinidade e a feminilidade passam a ser pensadas, com efeito, a partir de agenciamentos entre corpos e diferentes conjuntos de signos e sistemas de significação (BORBA, 2014).

Butler (2012), ao defender a inseparabilidade entre o sexo (como dado anatômico e genital) da linguagem que atribui a ele significado (masculino e feminino), como vimos, determina uma subordinação do sexo ao gênero (BUTLER, 2012). Frisamos, no entanto, que a autora não está negando a existência das genitálias, ou que a diferença entre elas não exista. O que ela afirma é a dominância do gênero na produção de significado dos corpos.

²⁴ There is no gender identity behind the expressions of gender. Identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results. (Tradução do autor)

Pensar gênero como *performatividade* permite compreender que a correspondência entre gênero e sexo, gênero e anatomia, não é sempre bem-sucedida. É a partir dessa ideia que se passa a advogar que o masculino e o feminino podem ser entendidos como devires que atravessam os corpos, uma construção em andamento, cujos limites não podem ser delimitados por uma verdade natural, supostamente predicada das configurações anatômicas. Ao contrário, as multiplicidades dos corpos, das expressões de gênero e a marginalização que decorre dos devires não normativos, implica, forçosamente, pensar o gênero como uma prática discursiva que, no entanto, pode estar aberta a interações e ressignificações.

A ênfase de Butler (2012, 2000) na reiteração deve-se ao fato de que a imposição da norma que regula e reitera a coerência entre anatomia e expressão de gênero é falha. Ela deve, portanto, ser reiterada de modo a consolidar uma imposição que nunca se dá completamente. Os corpos nunca se conformam totalmente: a insuficiência dessa regulação requer sua constante repetição. E é na reiteração da norma que reside, justamente, a possibilidade do seu desvio e transgressão (BUTLER, 2012).

Para entender como a possibilidade de subversão da norma é constitutiva da noção de performatividade, é necessário recorrer às noções derridianas de iterabilidade e citacionalidade (DERRIDA, 1991) que sustentam as operações reiterativas, – passíveis de deslocamento – da matriz regulatória que produz o gênero e o sexo.

Ambas as noções são inerentes à condição de possibilidade da subversão das regras da heteronorma, pois é a própria repetição que se diferencia e se desloca, desprendendo-se de um contexto que lhe seja original ou determinante. Desse modo, os atos corporais impregnados por significações de gênero possuem, como condição de possibilidade, necessariamente, a potência de modificar-se e deslocar-se a cada repetição. Portanto, se a repetição de tais atos promove um apagamento de sua imposição, ela, ao mesmo tempo, desterritorializa-se, efetuando ressignificações²⁵.

É nesse ponto que Butler (2012) situa seu comentário relativo à performance *Drag*. Para a autora, a performance *Drag* é a própria denúncia da estrutura do gênero. A *drag*, ao parodiar o gênero, expõe essa estrutura invisível que normatiza corpos, as práticas e os comportamentos e expõe a multiplicidade dos traços de feminilidade suprimidos sob as normativas acerca do que é ser mulher. Desse modo, essa

²⁵ É importante, no entanto, pontuar que embora toda ação reiterativa seja potencialmente subversiva ou transgressora, nem todas se atualizam desse modo (BUTLER, 2012; 1993).

performance é subjacente a toda e qualquer expressão de gênero. Não que o gênero deixe de ser produzido por uma matriz reguladora rígida, mas o gênero é sempre efeito, por isso é entendido nos termos de uma ficção reguladora análoga ao ato de montar-se das *Drags*. A ação paródica, nesse caso, denuncia que não há um original a ser parodiado. A paródia expõe a ação iterável e citacional dos signos do feminino:

O signo, como iterável, é uma marca diferencial cortada de sua produção ou origem putativa. Quando a marca é "cortada" de sua origem, como Derrida afirma, ou ligeiramente atada a ela, levanta a questão de saber onde a função do signo está essencialmente relacionada à sedimentação de seu uso, ou essencialmente livre de sua historicidade. (BUTLER, 1997, p.148)

Desse modo, os princípios da iterabilidade e da citacionalidade não apenas abrem espaço na clausura da norma, mas também denunciam as práticas significantes da masculinidade e feminilidade enquanto produções históricas da matriz de poder. Reiterando, o gênero é sempre um efeito de uma produção oculta e naturalizada a partir de um processo histórico e normativo – porém imanente à estrutura reiterativa da heteronorma. Nessa compreensão, é dentro dos seus próprios termos de sua operação que se forja a possibilidade de transgressão e subversão das regras de gênero.

A decorrência do desvelamento dessa operação, segundo Butler (2012), aponta os limites da política identitária no feminismo, da identidade feminina como significante estável e como agente mobilizador da prática política. Tais conclusões, no entanto, em conjunto com própria noção de gênero como paródia, defendida por Butler (2012), incitaram fortes críticas.

Segundo essas críticas (NUSSBAUM, 1999; PRECIADO, 2014), Butler (2012) promove um esvaziamento da ação política e coletiva. Nesse sentido, a noção de performatividade apagaria a materialidade do corpo. Com isso, a perspectiva de gênero em Butler (2012) acarretaria uma impossibilidade do agir político, uma vez que o espaço do significante se torna vago, sobretudo em relação ao movimento feminista. De acordo com esse posicionamento, Butler (2012) não estaria, de fato, preocupada com a materialidade dos corpos e de vivências de mulheres “reais”. O tipo de argumento expresso, no entanto, parece não reconhecer que o ponto de Butler, principalmente em *Problemas de Gênero* (2012), é expor as relações discursivas subjacentes à opressão e

ao sofrimento social, de vidas específicas e singulares, mas que somente são materializáveis a partir de uma linguagem, nos corpos.

Outra crítica correlacionada a essa, que poderia ser atribuída à noção de performatividade proposta por Butler em *Problemas de Gênero* (2012), é em relação a um suposto voluntarismo subjacente à performance de gênero (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007). Nesse sentido, a *performatividade* seria entendida como uma escolha ou um ato voluntário e deliberado por parte do indivíduo. Butler (1993) responde afirmando que a performatividade é, justamente, a materialização dos efeitos das relações de poder que enformam os corpos:

a performatividade deve ser compreendida não como um "ato" singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. (BUTLER, 2000, p.111)

Embora já presente de modo implícito na conceituação de performatividade em *Problemas de Gênero* (2012), é apenas em *Bodies That Matter* (1993) que Butler explicita a atuação iterável e citacional da produção discursiva que sustenta a operação da performatividade de gênero. Com efeito, não se trata de pensar o corpo como uma matéria não formada, indeterminada e passiva à espera da demarcação imperativa que a generifica. O gênero é produzido reiterativamente, mas a reiteração provoca fissuras, como vimos acima, na matriz que o produz, criando condições de possibilidade de subvertê-lo. Nesse sentido, Butler (1993) rechaça tanto a ideia de determinismo quanto livre arbítrio em relação à expressão do gênero.

Considerando o tema desse trabalho, outra crítica que se faz pertinente à ideia de *performatividade*, tal como Butler nos apresenta em *Problemas de Gênero* (2012), é que, ao comparar a performatividade do gênero à performance *Drag* – que também pode ser entendido como uma personificação ou representação performática de um gênero –, Butler não considera o debate sobre a experiência transgênera.

Essa supressão, aliada ao fato de que não há uma compreensão rigorosa da transgeneridade ou uma explanação mais aprofundada que diferencie a performance

Drag das pessoas trans²⁶ na sociedade, deixa a compreensão da performatividade em aberto em relação à perspectiva trans. Desconsiderando, assim, a vivência específica de gênero que perpassa esses indivíduos. De fato, no prefácio da edição estadunidense de 1999 do mesmo livro, ela afirma:

Se eu fosse reescrever este livro sob as circunstâncias atuais, eu incluiria uma discussão sobre transgêneros e a intersexualidade, o modo como o dimorfismo ideal de gênero funciona em ambos os tipos de discursos, as diferentes relações com a intervenção cirúrgica que sustentam essas preocupações relacionadas. (BUTLER, 1999, p. xxvi)

Ao discutir a prática *Drag*, portanto, Butler (2012)²⁷ observa que é nesse ato de performar o gênero de forma paródica que a estrutura subjacente a toda expressão de gênero é exposta e desvelada. A autora sublinha, desse modo, que o gênero é sempre um efeito dessa estrutura reiterativa, que normatiza os corpos, as práticas e os comportamentos, suprimindo uma multiplicidade de traços da feminilidade e do gênero.

Considerando tais apontamentos, e para os propósitos dessa pesquisa, sustentamos a importância do conceito de performatividade na compreensão do gênero. Pois não somente essa perspectiva dá a ver o masculino e o feminino como produção a partir de relações de poder, mas também pelo funcionamento iterável e citacional observado por Butler (2012, 1993), tal como já comentamos. Essa constituição do gênero desmonta uma acusação comumente feita às pessoas trans de que elas estariam corroborando os estereótipos de gênero. Se o masculino e o feminino se inscrevem nos corpos a partir da iterabilidade e da citacionalidade, toda expressão de gênero é, de certo modo, um estereótipo independente do corpo que o expresse. Não há, pois, uma expressão autêntica ou original de feminilidade e masculinidade, uma vez que, ambas as expressões, são produzidas e abertas a deslocamentos.

²⁶ Nesse caso, poder-se-ia incluir a confusão bastante comum que se estabelece também entre *Drag queens* e *travestis*, considerando apenas que *travesti* é uma identificação que não encontra um paralelo exato no país em que Butler escreve.

²⁷ É importante apontar aqui que Butler, ao propor a noção de performatividade originalmente, não tinha em mente a condição transgênera e transexual. A tradução brasileira ao traduzir *drag e crossdressing* como *travesti e travestismo* chega a colaborar com uma ideia equivocada de que Butler entende a condição trans como equivalente ao *montar-se* das *drag queens*.

Atento a essas discussões, Preciado (2014) também parte do entendimento discursivo das categorias de gênero e sexo proposto por Butler (2012). Porém, ressalta as implicações biopolíticas dessas questões. Para o autor, é importante observar as implicações e articulações próprias do sexo e do gênero na relação com o regime político-econômico vigente. Em função dessa intersecção específica, o autor desloca o debate, tal como articula Butler (2012), para pensar em sua constituição como regime de verdade, produzido em termos de “tecnologias sociopolíticas complexas” (PRECIADO, 2014, p. 25).

Para Preciado (2014), do mesmo modo que o sexo, o gênero e a sexualidade não podem ser entendidos como um simples resultado de uma determinação anatômica – também não devem ser entendidos apenas nos termos dos atos performativos; são, antes de tudo, dispositivos inscritos em um sistema tecnológico complexo cujas implicações políticas e sociais não devem ser ignoradas (PRECIADO, 2014). É nesse sentido que o autor reformula a expressão de gênero em termos de incorporação prostética e propõe a ideia de uma contraproduktividade das sexualidades e prazeres desviantes (PRECIADO, 2014).

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. (PRECIADO, 2014, p.26)

As implicações fortemente biopolíticas do projeto de Preciado (2011; 2014) e as estratégias subversivas que decorrem dele foram estudadas no tópico dedicado ao biopoder e à constituição de uma resistência micropolítica dos corpos *queer no* próximo capítulo. O que achamos importante enfatizar é que Preciado (2014) propõe uma concepção de gênero e sexualidade de forma complementar à noção de *performatividade*.

Para concluir o debate sobre os pressupostos *queer* dessa pesquisa, concedemos ênfase ao conceito de performatividade pela possibilidade de desvelamento que essa leitura de gênero nos oferece. Além disso, conforme a constituição iterável e citacional da performatividade, a condição de subversão das regras do gênero é inerente ao próprio funcionamento dessas regras. Daí a viabilidade de pensar a questão trans inserida nessas

articulações, sobretudo, a partir do desmonte da autoridade dos saberes médicos e biológicos na determinação do binômio gênero e sexo.

A partir desses apontamentos, Preciado (2011, 2014) nos apresentou uma leitura de gênero e sexualidade de forma complementar a perspectiva butleriana, concedendo, porém, ênfase nos mecanismos biopolíticos de produção dos corpos.

A partir dessas questões, cabe ainda afirmar, que a condição trans, no contexto dessa pesquisa, é expressa em uma variedade de formas e nuances (JESUS, 2012; BENEDETTI, 2005), não sendo possível instituir uma identificação muito homogênea. Nesse ponto, gostaríamos de evidenciar, novamente, tanto a relevância de vincular esse trabalho à perspectiva pós-identitária – oferecida pelos autores examinados nesse tópico – como também um cuidado ao estabelecer os critérios utilizados na seleção do material a ser analisado na pesquisa, descritos no item referente aos *Aspectos metodológicos*. Consideramos que, desse modo, qualquer tentativa de unificar ou estabilizar essa condição eventualmente cederá ao fracasso²⁸.

²⁸ Sobre essa discussão, propomos um debate de maior alcance político no tópico 3.2.

3. [(RE) COMPOSIÇÃO] A PRODUÇÃO DOS CORPOS GENERIFICADOS

Nós que, como outras sociedades, tivemos também nosso luto acadêmico nas baixas da aids, ficamos um pouco órfãs de ideias quando os anos de 1990 terminaram e o novo século se inaugurou espetacularmente em 11 de setembro. A ativista e travesti Claudia Wonder, que faleceu se entendendo como pessoa intersex, me disse uma vez que a aids foi mais que uma epidemia, foi uma queima de arquivo. Matou conhecimentos que estavam sendo gestados pelas travas, pelos viados, pelos esquerdistas, pelos artistas marginais. Ficou um vazio. Talvez por isso a gente tivesse, naquele momento, tanta vontade de saber. (PELÚCIO, 2014, p. 15).

A citação acima aponta para uma necessária reflexão sobre as relações entre os saberes e como isso configura um discurso, que, tal como a transgeneridade, se inscreve nos corpos no contato com o material fílmico analisado. A “vontade de saber” é o que guia o passo proposto nesse capítulo, o de percorrer o quadro geral de um corpo trans cinematográfico. Procederemos, assim, a um primeiro movimento de remontagem da filmografia observada a partir das operações de desmontagens, oferecidas no capítulo anterior.

As discussões desenvolvidas aqui tratam de um panorama das questões propriamente cinematográficas, incrustadas em nossa pesquisa. No primeiro tópico, propomos o foco na relação entre o saber e o poder e, conseqüentemente, a produção e legitimação de determinados regimes de verdade na produção da transgeneridade no cinema. Recorremos ao exame genealógico e às premissas oferecidas pelo pensamento foucaultiano explorados, igualmente, no primeiro capítulo.

No segundo tópico, apresentamos as repercussões da discussão sobre saber e relações de poder na configuração de um regime biopolítico e os tensionamentos provocados pelo corpo trans, expressos pelo material analisado. Argumentamos que, se para Foucault (2014) o (exercício do) discurso é aquilo pelo qual se deve lutar, a reivindicação dos e pelos corpos, enquanto fabricados e moldados por ele, é um movimento essencialmente político. Observamos, também as possibilidades de apropriação e transgressão do controle biopolítico dos corpos a partir do investimento e da incorporação política das tecnologias protéticas do prazer (PRECIADO, 2014).

E por fim, no terceiro tópico, debatemos a perspectiva de abordagem cinematográfica adotadas em nossa pesquisa. Contemplaremos, também nesse tópico, as

contribuições feministas e *queer* para o cinema, conferindo especial atenção às problematizações da temática trans no cinema já propostas pelo autor *queer*, Jack Halberstam (2005).

3.1 Saber/poder e a produção discursiva dos corpos

No capítulo anterior tratamos de delinear os contornos das relações que instituem e institucionalizam os discursos como verdades. Essa articulação sustenta uma passagem do projeto arqueológico para o genealógico de Foucault (MACHADO, 2007). A genealogia é uma forma de história que dá conta da constituição dos saberes, dos discursos e da instituição dos regimes de verdade (FOUCAULT, 2012b). É o procedimento genealógico que faz ver as linhas de força que agenciam os jogos de poder na emergência dos saberes como verdades científicas. Nesse deslocamento, a articulação genealógica traz à superfície os saberes locais, menores, rebaixados por esses mesmos jogos. Em função desse deslocamento, defendemos que nosso percurso aqui, também, se constitui genealógico no esforço de expor e interrogar, a partir da insurgência dos estudos *queer*²⁹, as linhas rígidas que produzem a transgeneridade como um desvio em relação aos corpos saudáveis, alinhados aos gêneros atribuídos e à heteronormatividade.

Dito isso, tratar da relação da formação discursiva e da produção de regimes de verdade é um passo importante para definirmos um conceito fundamental na obra de Foucault (2012b), o poder. Pois, como já mencionamos no tópico anterior, a verdade, enquanto discurso fundamentado em uma racionalidade científica, pressupõe necessariamente relações de poder, e somente existe no interior dessas relações.

O poder, no pensamento de Foucault, não pode ser entendido como um conceito fechado dentro de uma teoria bem delimitada. Com efeito, Foucault (2012b; 2015), propõe uma mudança de paradigma na concepção de poder. Ele dissipa o poder nas relações históricas e sociais. Desse modo, o poder não tem um ponto de origem, ou um centro agregador: o poder não deriva do estado, nem está ali concentrado. O poder não advém de um soberano, de uma autoridade ou uma instituição. Em função disso, o

²⁹ Importante também evidenciar que, embora ainda poucos, nos empenhamos em buscar autores trans para o debate: Jesus (2016), Halberstam (2005; 2011), Singer (2006) e Preciado (2011; 2011).

poder, na sua descentralização, não existe em si, apenas nas relações que o instituem. Tais relações se entranham nos estratos sociais e na trama histórica.

Ao afirmar que “a verdade não existe sem o poder” (FOUCAULT, 2012, p. 52), Foucault quer demonstrar que as relações de poder estão dispersas em vários níveis e ordens do saber. Portanto, saber e poder se implicam mutuamente: “todo lugar de exercício do poder, é lugar de formação do saber” (FOUCAULT, 2012b, p.28), que é novamente apropriado pelo poder, assegurando seu exercício. O poder se exerce, ele é uma prática. Nesse sentido, as relações de poder aparecem operando através do discurso, pois “é, ele mesmo, um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder” (FOUCAULT, 1999, p.465).

No caso da transgeneridade, o estatuto de verdade atribuído ao corpo transgênero tem como condição fundante a designação pela autoridade médica a partir da designação dos corpos no nascimento. A relação saber/poder nesse caso conflagra um exercício submetido a um aparato médico-institucional. Nos filmes analisados há uma expressão recorrente da dependência do discurso médico na produção de inteligibilidade sobre os corpos trans.

Em *Transamérica* (2005), o ponto de partida da narrativa é a recusa da psicóloga de Bree em conceder o laudo, que garantiria a realização da cirurgia de redesignação sexual, em ocasião da descoberta de um filho que desconhecia. Bree tenta negociar com a psicóloga, mas é obrigada a atravessar o país para conhecer o filho que está preso em uma instituição juvenil. A narrativa conta ao espectador esse percurso.

A recusa da autorização para a cirurgia também é referida em *Vestida Para Matar* (1980). Ao ter seu laudo negado e ser impedida de realizar o procedimento cirúrgico, a produção enuncia uma justificativa para que a personagem trans passe a cometer assassinatos em série. Essa associação patologizante entre a condição transexual e psicopatia de um assassino serial também está presente em *O Silêncio dos Inocentes* (1991), onde a identificação com a feminilidade é confundida com um desejo perturbador de matar e possuir a pele de suas vítimas mulheres.

Ainda sobre essa implicação do discurso médico nas produções observadas, o protagonista de *Meninos Não Choram* (1999), Brandon, define-se como alguém com “crise de identidade sexual”. E quando este se sente sem perspectiva, seu primo sugere que consulte médicos e tratamento, deixando implícito que Brandon já recorreu a essa

alternativa que segundo o próprio é “loucura³⁰” em função de ser algo financeiramente muito distante de sua realidade. Dilema similar é vivido pelo protagonista de *Vera* (1987), Bauer. Repetidas vezes durante a produção, Bauer, para afirmar sua masculinidade, enfatiza que se submeterá à cirurgia de redesignação sexual, mesmo sendo pobre³¹. O mote de *Princesa* (2006) também é a busca de recursos da protagonista para pagar o procedimento, mesmo que, para isso ela precise, a contragosto, se prostituir. De forma quase análoga, *Paris is Burning* (1990) nos apresenta a personagem Venus Xtravaganza, que se submete à prostituição para guardar dinheiro para o procedimento. Tragicamente, Vênus é assassinada antes da finalização do filme. Em *Um Dia de Cão* (1975), a tentativa desesperada do protagonista para conseguir somar a quantia requerida para a cirurgia de sua namorada é também o ponto inicial do filme.

Outros filmes dessa temática também possuem como cerne a questão médica-cirúrgica e a subsequente mudança anatômica, tais como *Glen ou Glenda* (1953) *Laurence Anyways* (2012), *52 Tuesdays* (2013), *Garota Dinamarquesa* (2015). Nessas produções, sob esse aspecto, a narrativa sobre a experiência trans parece depender de um aparato médico e institucional que atribua sentido ao corpo trans.

Importante argumentar que, no entanto, não é caso de dar a ver uma suposta correspondência entre uma vivência real entre a população trans e os filmes que as abordam. Mas sim mostrar que os corpos cinematográficos da transgeneridade, nas suas composições narrativas e arranjos de elementos formais, se constituem a partir desse aparato discursivo. Desse modo, como veremos a partir do capítulo de análises, as regularidades encontradas emergem de um agenciamento entre saber e poder, que é subjacente a elas, portanto.

Considerando isso, o corpo transgênero, assim como o louco, torna-se objeto a ser decifrado (FOUCAULT, 2012). Decorre daí a verdade como um *a priori*, neutra, objetiva e de valor intrínseco e universal. Essa dinâmica, é preciso dizer, implica um

³⁰ No inglês, *insane*.

³¹ Adiciona-se a isso, o fato de que as cirurgias de redesignação sexual, (nesse caso, a construção de um neofalo) para homens trans no Brasil somente deixam de ser ilegais em 1997, de acordo com a resolução CFM nº 1.482 /97, do Conselho Federal de Medicina, e, ainda hoje, são realizadas apenas em hospitais universitários sob a caracterização de procedimento experimental.

jogo de desejo e poder (ou seja, vontade de verdade). É nesse sentido que um saber científico se advoga no direito de deter uma tal verdade sobre as coisas, produzindo um discurso único e autorizado e, na maioria das vezes, segregatório. Existe, aí, uma relação de dupla implicação entre vontade de saber/vontade de verdade que sujeita o discurso a uma estratégia de poder. Com efeito, “deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos” (FOUCAULT, 2014, p.50). Não estabelece apenas o jogo de dizer/ocultar, mas também configura o próprio objeto do qual se fala.

Outro aspecto bastante distinto da concepção de poder em Foucault (2015), é que, ao desvincular as relações de poder de um poder soberano (um centro de onde o poder se irradia), essas relações não têm como condição necessária o exercício da violência. A violência, para Foucault (2012b), é apenas um aspecto do poder, a sua dimensão mais superficial. Apresenta-se no polo negativo da repressão e interdição.

Ao trabalhar o *corpus* da pesquisa, ao envolver-se com ele, observamos a violência se impor com um aspecto recorrente nas produções. Essa violência assinalada na produção da transgeneridade no cinema está implicada em uma imbricada rede de relações complexas. Nesse caso, embora a violência não seja um instrumento para efetuação do poder, ela se instaura como decorrência de relações de poder, como veremos na análise dessa regularidade.

Enfatizamos que, para Foucault (2012b), portanto, o poder é sempre produtivo: “ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 2012b, p.45). Desse modo, se é possível notar uma característica tão saliente nessas produções, como é a violência, é porque a articulação entre cinema-indústria, seus recursos técnicos e a temática trans não se faz sem a operação de um poder subjacente. É possível dizer, ainda, que o fazer do cinema, nesse caso, se constitui como o próprio exercício do poder, uma vez que, afirma Machado (2012b, p.19), o poder é “produtivo e transformador” nos termos de uma técnica que é eficiente e produz. O poder, no projeto foucaultiano, passa a ser concebido como novas formas de tecnologia que se entranham e se capilarizam nas instituições que passam a surgir.

Desse modo, as relações de poder, ao se desvincularem da centralidade do poder soberano, vão se estabelecer como condição de um novo regime político e econômico, que resulta na instituição do Estado Moderno e suas instituições. É nessa convergência histórica que se dá, também, a configuração de um poder disciplinar e a decorrente

passagem deste para um poder regulador (FOUCAULT, 2015). Essa passagem será caracterizada por Foucault (2015) como o momento em que o poder penetra no corpo-indivíduo para, logo, investir no corpo social. Examinaremos esse deslocamento do poder no próximo tópico.

3.2 Do biopoder às micropolíticas

Quando o poder toma o corpo humano como superfície preferencial de seu investimento e controle, adentramos em um regime disciplinar do poder (FOUCAULT, 2015). De acordo com Machado (2012), a tese central para pensar a questão do poder disciplinar em Foucault (2015, 2012a, 2012b) é considerar o indivíduo como um efeito, um produto dos agenciamentos entre poder e saber. A ideia de produção e efeito não será somente fundamental para pensar o modo específico de como o poder disciplinar age nos corpos, no desenvolvimento do pensamento foucaultiano, como também é um dos princípios que sustentam as perspectivas de Butler (2012) e Preciado (2011, 2014), dentro do conjunto de questionamentos propostos pelos estudos *queer*.

O ponto de encontro aqui assinalado não confere destaque apenas à matriz produtora do poder, mas também enfatiza que é na materialidade dos corpos que esse poder se efetua. O corpo é, assim, a superfície onde o poder atua, se inscreve e marca, de tal modo que, para os autores vinculados aos estudos *queer* supracitados, um é indiscernível do outro. Além disso, essa compreensão disciplinar do poder ajuda a observar a relação de sustentação entre o poder e o pensamento político liberal, uma vez que se vale da produção de vida de forma regulada, controlada, tomada como matéria de investimento e eficiência, e que já se insinuava na proliferação de disciplinas diversas.

Para entender mais amiúde as relações entre o poder e a possibilidade de resistência do corpo inserido nessa rede de poder, que emerge de nosso *corpus* de trabalho, devemos proceder ao exame da noção de biopolítica em Foucault (2008, 2012, 2015), sobretudo a partir do primeiro volume da *História da Sexualidade, A Vontade de Saber* (2015). Em conjunto, investigaremos a atualização dessa noção por Preciado (2011) a partir do conceito de sexopolítica. Tal atualização será de grande valia para nossa pesquisa.

Destaca-se, pois, nesse exame, que a sexualidade se inscreve na intersecção entre o poder disciplinar nos corpos individualizados e o controle e regulação da vida

das populações. É o “micropoder sobre o corpo” (FOUCAULT, 2015, p.157), portanto, que passa agir sobre o corpo social que constituirá o objeto de reflexão aqui.

A partir da fundação do estado moderno, Foucault (2015) afirma, há uma mudança de paradigma do poder, não mais fazer morrer e deixar viver, mas sim deixar morrer e fazer viver. Essa mudança de paradigma se relaciona fortemente com o desenvolvimento de tecnologias, estratégias e um conjunto de saberes que deram conta da gestão do corpo e da vida, as chamadas disciplinas do corpo (FOUCAULT, 2012b). Institui-se um poder disciplinar que, segundo Machado (2012), está fundamentado, portanto, em (1) organização do espaço, (2) organização do tempo, (3) vigilância e (4) a disciplina. E, como veremos, “implica um registro de contínuo de conhecimento” (FOUCAULT, 2012b, p.23), uma produção de saber que alimenta e consolida o poder.

Foucault (2012b) ressalta que é a proliferação de disciplinas de controle e sujeição do corpo que configuram as condições necessárias para o surgimento do estado liberal burguês. Mas também é na instituição desse novo regime político que se permite que as relações se expandam de um corpo-indivíduo para um corpo-população.

Os corpos, tomados em seu conjunto e em sua coletividade, tornam-se, assim, objetos de um biopoder. Trata-se, portanto, de um investimento político sobre os corpos. Na sua genealogia do poder, Foucault (2012a; 2015) destaca que a mobilização de um conjunto de tecnologias e saberes do poder sobre o corpo dos indivíduos enquanto viventes de uma população é a passagem de uma anatomo-política para uma biopolítica.

No escopo desse trabalho, a noção de biopolítica deve ser tomada como esse conjunto de estratégias e tecnologias que regulam todos os aspectos vitais de uma população. O biopoder se inscreve como o exercício, a prática desse poder sobre a vida em todos os níveis, no esquadramento dos comportamentos e na contabilidade dos corpos na sociedade. De modo geral, o conceito de biopoder consiste em uma racionalidade que busca intervir em tudo aquilo que se relaciona com os aspectos biológicos do corpo humano e desse corpo enquanto parte de uma coletividade ou população. Com isso, a população passa a constituir um corpo social.

Esse corpo social delimita o conjunto de corpos-indivíduo inseridos no cálculo do poder (FOUCAULT, 2015). Nesse sentido, todo o emprego de estratégias de regulação da vida, na sua forma coletiva, como o controle da mortalidade, da natalidade, a higiene, a segurança, a sexualidade, configuram um investimento político de produção

de eficácia da população na sustentação do regime liberal (FOUCAULT, 2012a; 2015). Segundo o autor,

entendia por isso a maneira como se procurou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças... Sabe-se o lugar crescente que esses problemas ocuparam desde o século XIX e que desafios políticos e econômicos eles vêm constituindo até hoje. (FOUCAULT, 2008, p.431)

Destaca-se, na passagem acima, a noção de uma racionalidade política que se efetua no exercício do poder sobre a vida e sobre as populações em toda sua extensão. A vida, para Foucault (2008; 2015), passa a ser, portanto, domínio político e histórico, matéria-prima administrável em função de estratégias e necessidades econômicas. O corpo humano, nessa perspectiva, deve ser regulado a fim de ser otimizado em sua inserção em um sistema, em busca de eficiência e produtividade.

Essa racionalidade política, no entanto, não opera apenas no nível do estado. Alinhado à concepção foucaultiana do poder, o biopoder se dá sob uma forma “micro” e de modo descentralizado. A atuação da racionalidade subjacente ao biopoder se infiltra no nível sub-estatal (MACHADO, 2012) e impregna as instituições de todos os tipos, constituindo aquilo que Foucault (2014; 2015) chama de microfísica do poder.

Há outro aspecto da regulação do corpo social que deve ser observado. Trata-se da produção de estratos da população que, apoiados no cálculo político do poder, instauram desigualdades, sobretudo a partir de uma administração do espaço. Mbembe (2016), ao tratar da questão do racismo a partir do debate foucaultiano sobre a biopolítica (a que o autor denomina necropolítica), observa que a divisão da população em diferentes grupos é, frequentemente, acompanhada da formação de enclaves sociais. Nesse caso, o exemplo do *apartheid*, oferecido por Mbembe (2016), mostra como a segregação populacional é alinhada à segmentação do espaço social, sustentado, ainda, por enunciados da biologia que afirmam a cientificidade da subordinação racial. O autor denuncia, com isso, que as categorias em que as pessoas são divididas são arbitrárias e instituídas por força política:

O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação, e ocupação significa

relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto. (MBEMBE, 2016, p.135)

Para o autor, o exercício do poder na figura do poder soberano se efetua na produção de um ser abjeto (BUTLER, 2012; KRISTEVA, 1983), expelido para fora do estatuto de sujeito e, igualmente, rejeitado como objeto. Essa ideia, a ser retomada e desenvolvida no capítulo das análises, aqui, permite articular a implicação mútua entre um corpo que se produz e se materializa como abjeto, um corpo socialmente excluído e rejeitado nas relações de poder em que está inserido.

Destacamos, com isso, os tensionamentos constituintes da relação entre um corpo trans e tudo aquilo que o circunda. Uma das marcas mais salientes dessa relação se materializa sob a forma de exclusão dos espaços institucionais. A escola, os serviços de saúde, as instituições jurídicas e o mercado formal de trabalho, enquanto instituídas a partir de um poder disciplinar, conforme descreve Foucault (2015), reiteram os discursos normativos. O espaço institucional será, portanto, espaço de invisibilidade ou mesmo violência para os corpos desviantes e transgressivos da sexualidade e do gênero, produzindo-os como anormais (PRECIADO, 2011).

A sexualidade já aparece na obra de Foucault (2012b; 2015) como dimensão de fundamental importância no cálculo do biopoder. O autor propõe pensar o sexo como um efeito ou um produto, o que implica reconfigurar a sexualidade em termos de um dispositivo e inscrever o sexo nos corpos. Na forma de um dispositivo, portanto, a sexualidade se efetua a partir de um conjunto heterogêneo de elementos que determinam uma relação entre o dito e o não dito, orientado estrategicamente e sempre situado num jogo de relações de poder.

Nessa perspectiva, uma das formas de atuação do poder sobre a sexualidade se efetua na produção do desejo (FOUCAULT, 2012b). Essa ideia é implícita à compreensão do trabalho sexual e da pornografia como dimensão do interdito. A pornografia e todos os outros modos de indústria do sexo são parte do processo de controle do corpo e do desejo por parte do regime político liberal.

A própria exaltação do corpo belo e saudável, trabalhado estrategicamente pelo poder, fabrica o desejo (FOUCAULT, 2012b, p.235). A mesma lógica engendra o cinema em sua face mais industrial. O cinema produz modelos estéticos corporais, comportamentos sociais e todo o tipo de tendência de consumo.

Considerando a filmografia analisada nessa pesquisa, e a intersecção entre segmentação espacial, hierarquização da vida e sexualidade, cabe mencionar uma das regularidades observadas em nosso trabalho.

As narrativas de *Princesa*, *Tirésia*, *Lado Selvagem e Tangerine*, por exemplo, situam o corpo trans em uma ambiência permeada por vulnerabilidade, onde o trabalho sexual passa a ser o único meio de subsistências para esse corpo. Nessas produções, a resposta das relações de poder ante ao corpo trans é a produção do espaço à margem, um espaço precário, incrustado no diagrama de poder da cidade. Em tais produções, esse espaço é visível e marcado. O biopoder opera, portanto, no sentido de efetuar “segregação e hierarquização social” (FOUCAULT, 2015, p. 152). Segundo Foucault (2012b), decorrem daí as práticas de eugenia e o campo da criminologia. Desse modo, a produção desses estratos populacionais é importante condição para gerir o tempo e o espaço, extirpando do corpo social os focos de infecção que podem comprometer sua produtividade:

De que modo um poder viria a exercer suas mais altas prerrogativas e causar a morte se o seu papel mais importante é o de garantir, sustentar, reforçar, multiplicar a vida e pô-la em ordem? (...) São mortos legitimamente aqueles que constituem uma espécie de perigo biológico para os outros. (FOUCAULT, 2015, p.148)

Cabe aqui considerar a associação socialmente reiterada entre travestis, prostituição e doenças venéreas. Nessa associação, as travestis tornam-se um risco, uma ameaça ao restante da população. O que somente reforça o ciclo de violência que forja as vidas das travestis e mulheres trans. Em certo sentido, a perspectiva médica na concepção do termo transexualismo, na elaboração de um diagnóstico e protocolo de tratamento, também operou em função de uma tentativa de higienização da população trans, separando, categorialmente, travestis de transexuais, sem conseguir, de qualquer modo, desfazer o estigma em relação à rua e ao trabalho sexual. Conforme afirma Foucault (1999),

A medicina e um saber-poder que incide ao mesmo tempo sobre o corpo e sobre a população, sobre o organismo e sobre os processos biológicos e que vai, portanto, ter efeitos disciplinares e efeitos regulamentadores. (FOUCAULT, 1999, p.302)

Há, ainda, a produção de um outro tipo de espaço, um interstício na operação do aparato institucional que não consegue categorizar o corpo trans ou se articula no sentido de torná-lo institucionalmente abjeto. Um exemplo contundente desse tipo de articulação é observado no documentário *Southern Comfort* (2001).

Essa produção acompanha o último ano de vida do protagonista, Robert Eads, um homem trans que está morrendo de câncer de útero em função da ingestão de hormônio masculino. A condição terminal de sua doença é diretamente influenciada pela rejeição de diversos médicos em tratar Robert. Uns alegam que a presença de Robert causará constrangimento aos outros pacientes, outros justificam não saber como lidar com o seu corpo.

O corpo de Robert impõe um desvio das categorias que determinam quem pode receber atendimento ginecológico. Seu corpo produz uma instabilidade, um lugar entre as classificações médicas que acaba por lhe custar a vida. Ao negar atendimento a Robert, a instituição médica tenta removê-lo do corpo social, afirmando sua anormalidade.

As estratégias do biopoder na relação com a transgeneridade, desse modo, tanto fomentam quanto asseguram a condição de anormalidade dos corpos trans, inseridos em uma matriz normativa que solicita a produção e regulação de corpos úteis. O corpo útil, segundo Foucault (2014, p.134), é “o corpo inteligível”. Um corpo inteligível é calculável e racionalizável.

Ao escapar das prescrições normativas, o corpo trans perturba a lógica que regula e controla a masculinidade e feminilidade. E, por conseguinte, precisa ser definido nos termos de uma patologização do desvio. Diferentemente de tentar suprimir esse corpo desviante, o investimento do poder trata de produzi-lo como doente, ressaltando a precariedade de sua vida.

A ideia de inteligibilidade do corpo como condição para o cálculo e intervenção do poder é atualizada em Butler (2012) a partir da noção de matriz heteronormativa. Essa matriz, como foi observado no capítulo 2, pressupõe que a materialidade do corpo deve atualizar um alinhamento determinante e coerente entre anatomia, expressão de gênero e desejo. A pressuposição desse alinhamento e coerência na configuração do gênero e da sexualidade se institui como uma produção biopolítica, chamada por Preciado (2011, p.11) de sexopolítica:

é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida.

Aquilo a que Preciado (2011) chama de tecnologias de normalização nada mais é que a operação de uma racionalidade do biopoder que produz as estratificações e hierarquizações na sociedade a partir da disciplinarização e da normatização do sexo, da sexualidade e do gênero. Esse tipo de operação produz o corpo trans como uma patologia, o despeja nas margens ou o exclui do atendimento ginecológico institucionalizado.

Não por acaso, é na passagem de um regime de poder disciplinar para o biopoder que Foucault vai observar o surgimento da homossexualidade enquanto prática nomeada, especificada e definida pelo poder. É nessa normatização das práticas heterossexuais que se exerce a heterossexualidade como regime político: uma tecnologia que produz corpos heterossexuais que corresponderá ao corpo “normal” (PRECIADO, 2011, p.12). O corpo hétero é um corpo útil, pois produz vida, produz outros corpos e os insere como força de trabalho no maquinário capitalista (PRECIADO, 2011) ou, nos termos de Foucault, trata-se de uma “inserção controlada dos corpos no aparelho de produção” (FOUCAULT, 2015, p. 152).

Ao atualizar o conceito de biopolítica, Preciado (2011), circunscreve a noção de sexopolítica à produção dos corpos LGBTIs enquanto anormais. De fato, o autor quer sublinhar na anormalidade desses corpos sua potência política. Preciado (2011) aposta na resistência micropolítica que se articula a partir desse corpo ante ao cálculo do biopoder. Nessa proposição subversiva que o corpo desviante e anormal apresenta, Preciado (2011) cunha o termo multidão *queer*³², em oposição à população normatizada de corpos *straight* produzida pela biopolítica:

³² O conceito de multidão, tal como concebido na obra de Hardt e Negri (2012), pode ser entendido como um dispositivo de deslocamento político da identidade de classe trabalhadora para uma singularidade revolucionária, de modo similar ao deslocamento provocado pela noção de *queer* em relação às identidades LGBTs. Nesse sentido, o termo multidão *queer* poderia ser tomado como uma redundância conceitual. Optamos, no entanto, por manter esse conceito por defendermos que evidencia as singularidades e especificidades dessa população.

O corpo straight é o produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função. Uma sexualidade qualquer implica sempre uma territorialização precisa da boca, da vagina, do ânus. É assim que o pensamento straight assegura o lugar estrutural entre a produção da identidade de gênero e a produção de certos órgãos como órgãos sexuais e reprodutores. Capitalismo sexual e sexo do capitalismo. O sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade. (PRECIADO, 2011, p.12)

A produção dos corpos anormais, segundo o autor, é princípio fundamental do próprio regime político do capital, consiste em uma lógica utilitária do corpo. Além disso, partindo do pensamento de Foucault, Preciado (2011) observa uma proliferação de tecnologias de produção do corpo, do gênero e da sexualidade. Das instituições médicas (no diagnóstico e na intervenção nos corpos de intersexos e transexuais) à indústria pornográfica.

Obediente à lógica do capital, o corpo normatizado produz e reproduz a heterossexualidade. Já o corpo anormal da multiplicidade *queer*

se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes” (PRECIADO, 2011, p.16).

Esses corpos, em potência, desterritorializam as práticas heterossexuais a partir de uma contraprodutividade³³, que Preciado (2014) define como contrassexualidade. Apropriar-se de estratégias da contrassexualidade é impor um fim à natureza como instância de legitimação de certos corpos em detrimento de outros (PRECIADO, 2014).

Ao introduzir a ideia de uma contraprodução da sexualidade como a produção de novas possibilidades de saber-prazer, Preciado (2014) invoca não somente uma forma de resistência, mas sublinha, também, que a sexualidade é controlada e orientada em função da reprodução humana. Nesse sentido, as diversas formas de prazer (não produtivas) seriam vistas socialmente como perversas.

A adoção dos objetos sexuais, nesse sentido, configura uma estratégia não apenas de abolir as fronteiras entre a tecnologia e a natureza, mas também uma possibilidade de se apropriar de práticas de prazer e sexualidade não organizadas e

³³ Importante registrar que pessoas trans também podem reproduzir, conceber e gerar vida, não são todas pessoas trans que se submetem aos procedimentos cirúrgicos de remoção do aparelho reprodutor.

submetidas à ordem reprodutiva. Nesse sentido, o *dildo*³⁴, no projeto contrassexual de Preciado (2014), instaura um novo regime de sexualidade.

Essa estratégia de resistência micropolítica fratura, a partir do próprio corpo anormal e dos objetos sexuais, a “produção disciplinar da sexualidade” (PRECIADO, 2014, p.22), pois constitui uma reapropriação das tecnologias que produzem a masculinidade e a feminilidade, e consequentemente o prazer, nos corpos. Nesse sentido, as práticas contrassexuais e o corpo *queer*, para Preciado (2011; 2014), são pensadas em termos de potência, configuram uma possível linha de fuga micropolítica de um controle disciplinar dos corpos.

A questão da micropolítica, compreendida como um conjunto heterogêneo de devires e mobilizações que atua nos detalhes, nos corpos, nos desejos do corpo social (GUATTARI, ROLNIK, 2011; DELEUZE, GUATTARI, 1995), permite observar, nos agenciamentos dos próprios corpos trans, a possibilidade de resistir e sobreviver à atuação do biopoder. Guattari (2011), ao comentar a relação entre movimentos sociais e micropolítica, afirma “toda a problemática micropolítica consistiria, exatamente, em tentar agenciar os processos de singularização no próprio nível de onde eles emergem” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p.152), nesse sentido, o que emerge da filmografia observada dá conta de uma produção de novos espaços, novas redes que se estabelecem justamente a partir da exclusão desses corpos da molaridade institucional.

Nessa perspectiva, os processos de singularização desvelam a estrutura que impõe subordinação aos corpos (HARDT; NEGRI, 2009). Tal estrutura é responsável pelo confinamento dos corpos à clausura da identidade dentro de uma organização social rigidamente hierarquizada e violenta. Com isso, os processos de produção de singularidades são, segundo Hardt e Negri (2009), a própria condição necessária para romper com essa estrutura e superar as identidades. Segundo os autores, a política *queer* corresponderia à forma mais evidente de subversão dessa lógica, pois aponta justamente para uma miríade de devires.

A singularidade é sempre caracterizada pela multiplicidade, sempre uma relação uma heterogeneidade de elementos. Trata-se sempre de um vir a ser (HARDT, 2014). Nesse sentido, o corpo *queer* emerge como uma singularidade pós-identitária, cuja organização política se articula em função de unidades provisórias (BUTLER, 2012) e

³⁴ Objeto de material sintético utilizado para prática e estímulo sexual que, de modo geral, assume uma forma fálica. Em português poder ser chamado de vibrador ou consolo.

identificações estratégicas (PRECIADO, 2011), assumindo, assim, a multiplicidade de formações em devir que reconhecemos também em um corpo *trans*.

No âmbito cinematográfico, em *Southern Comfort*, por exemplo, o que é observado é a produção de redes afetivas e a organização de grandes encontros na forma de congressos para a população trans que contemplam tanto a vontade de confraternização e de trocas de vivências como a necessidade de engajamento por demandas políticas. Há ainda outra produção que mostra de forma bastante potente a apropriação da produção disciplinar do poder. *Paris is Burning* (1990) será analisado no capítulo seguinte mais detalhadamente como uma linha de fuga e resistência aos processos de produção exclusão do biopoder em relação à transgeneridade nos espaços institucionais da sociedade. Em ambas as produções, ao apresentarem uma quantidade maior de corpos trans, esses corpos evidenciam-se múltiplos em suas singularidades e em seus deslocamentos.

Nesse tópico, procuramos pensar a entrada da vida no cálculo político do poder. Ao organizar e dividir os espaços das cidades, as raças, as etnias, as condutas, as sexualidades e as expressões de gênero, o biopoder racionalizou o humano como matéria passível de eficiência e produtividade. Com isso, disciplinou e regulou as práticas da vida e dos corpos, na tentativa de unificá-las e geri-las como uma população e um corpo social. Na fricção entre corpo social e uma estrutura rígida de regulação, apontamos para os processos de singularização em sua potência micropolítica.

3.3 Estudos feministas e *queer* no cinema

A tomada da palavra pelas minorias queer é um advento não tanto pós-moderno como pós-humano: uma transformação na produção, na circulação dos discursos nas instituições modernas (da escola à família, passando pelo cinema ou pela arte) e uma mutação dos corpos. (PRECIADO, 2011. p.17)

Apoia-se nessa afirmação de Preciado a relevância de propor, no âmbito da pesquisa em comunicação, um estudo que aborde essa temática vinculada ao cinema. Outros teóricos também sustentam a ideia de que os grandes veículos de comunicação e a indústria do cinema possuem profundas implicações com uma produção e reiteração crescente de relações discursivas.

Similarmente, Lauretis (1987) pensa o cinema como um discurso que não somente se impõe como uma produção, mas também se reitera e perpetua as diferenças

sexuais, que sempre relegam ao feminino o polo negativo. É nesse sentido que a autora equiva o cinema a uma tecnologia que produz e constrói a sexualidade e o gênero:

A representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção (LAURETIS, 1994, p.212).

Lauretis (1984) fala de representação enquanto uma construção que é sempre parcial e reiterativa dos modelos já estabelecidos e dominantes da diferença sexual, ou melhor, da masculinidade e da feminilidade. Portanto, o cinema, na sua prática, é ideologicamente impregnado, configurando-se como importante registro histórico da formação dos discursos e das relações de poder. Esse entendimento alinha-se à compreensão de autores como Preciado (2011) e Foucault (2015) que, igualmente, pensam o gênero como produto de uma complexa rede de tecnologias sociais, das quais o cinema faz parte.

Essa relação é de especial importância para se pensar as implicações entre cinema e transgeneridade, não somente porque o cinema é constituído na e como linguagem (produzindo um discurso / e produzido pelo discurso). Aqui, de certo modo, impõe-se a problemática da representação cinematográfica, de modo que o discurso, produzido e enunciado pelo cinema, molda um certo modo de acessar o real:

Assim, aquilo de que se fala do lugar do "discurso" e da "imagem em movimento" constituem enunciados, pois eles podem ser entendidos dentro de um conjunto de leis, que a eles nomeiam, designam e descrevem, a fim de afirmar ou negar este tipo de entrelaçamento. (MILANEZ, 2011, p.27)

Milanez (2011) é assertivo quanto à possibilidade de analisar o cinema, ou imagem em movimento, como discurso, pois ambos operam de forma semelhante ao obedecer a um conjunto de regras que se instituem como condição de possibilidade da obra. Essas regras recortam, enformam, delimitam, descrevem e designam o mundo exterior. De certo modo, assim como afirma igualmente Deleuze (1983), o cinema pode ser entendido como fazedor de uma realidade, fabricante de seu objeto por operar por regras de enunciação. Ou, como anuncia o próprio título desse trabalho, no caso da transgeneridade, o cinema forma corpos enquanto transgêneros.

O cinema é um fato de linguagem (XAVIER, 2005) submetido a diferentes formas de controle a partir de uma fonte produtora. Em função disso, a produção cinematográfica é sempre ficcional. Para Xavier (2005) não há uma significação pré-existente para além da produção discursiva engendrada pelo cinema. Todo e qualquer esforço de ocultar o aparato de linguagem por trás da produção cinematográfica investe em um efeito de ilusão, que nada mais é que uma tentativa de constituir o dispositivo cinematográfico como transparência. A ideia de transparência, que sustenta o efeito de ilusão, anula, com isso, a mediação entre espectador e mundo físico. Tais características estão em presença intensa no cinema hegemônico, que Xavier (2005) chama de naturalista, justamente pela pretensão de realidade.

Aumont (1995) também comenta a problemática da representação cinematográfica. Segundo ele, todas as formas de atribuir ao cinema um "pressuposto idealista", que confunde os limites da realidade com aquilo que é fictício, foram sempre rejeitadas e criticadas pelos teóricos. Toda produção fílmica, incluindo os documentários, produzem ficção e não podem ser tomados como uma instância da verdade. Para Aumont (2002), a representação é sempre um substituto, um falso, instituído por convenção e, desse modo, arbitrário. Ainda sobre a representação no cinema, Aumont comenta,

Desse modo, não é indiferente que o dispositivo de representação cinematográfica seja historicamente associado, pela utilização da perspectiva monocular, à emergência do humanismo. (...) constatar que essa perspectiva inclui na imagem, com o "ponto de vista", um sinal de que a imagem está organizada por e para um olho colocado diante dela. Simbolicamente, isso equivale, entre outras coisas, a dizer que a representação fílmica supõe um sujeito que a contempla, e ao olho ao qual é destinado um lugar privilegiado. (AUMONT, 1995, p.32)

A tradição cinematográfica pressupõe um sujeito e, não raro, o cinema enquanto indústria acaba por contemplar o mesmo paradigma de sujeito, corroborando uma mesma perspectiva, de posse de uma mesma forma de olhar que é assim, portanto, privilegiada. Esse modo operante do cinema começa a ser problematizado e perturbado a partir da emergência de grupos que se sentem excluídos da perspectiva cinematográfica. Segundo Lopes (2006), os estudos feministas e a perspectiva *queer* influenciaram o pensamento sobre o cinema, especialmente no ambiente acadêmico de

modo geral. Nesse sentido, por serem hegemonicamente dominantes na indústria cultural, as produções televisivas e hollywoodianas sobressaíram-se como objetos preferenciais de análise.

Para o autor, as ideias oriundas dessa perspectiva provocaram um inevitável deslocamento ao questionar o estatuto de instância do real do viés representacional do cinema. Afinal, a representação não dá conta de denunciar a problemática das populações minoritárias, pois ela é, justamente, parte estruturante dessa própria problemática. No entanto, para além de romper simplesmente com esse modelo, Lopes (2006) defende a importância de uma diversidade de narrativas frente à parcialidade dos modos de apresentação de minorias nas telas:

Se a noção de representação claramente se justifica na história, nas ciências sociais e nos estudos de comunicação social, muitas vezes, acaba por transformar a obra de arte em ilustração de problemáticas da realidade sem considerá-las estruturantes. (LOPES, 2006, p. 382)

A ideia de olhar privilegiado, instituído nas produções hegemônicas do cinema, é um dos princípios mobilizadores da teoria feminista sobre o cinema. Autoras feministas como Mulvey (1983) e Kaplan (1995) situam contribuições teóricas importantes nessa relação.

Mulvey, em *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1995), traz importante contribuição ao pensar, através de conceitos da psicanálise, que a história do cinema, sobretudo o cinema industrial, se organizou em função de um sujeito que possui uma posição privilegiada como expectador. Esse sujeito se constitui dentro dos parâmetros hegemônicos e consagra o modelo masculino e heteronormativo. A mulher, nesse cenário, é objetificada em função do olhar desse sujeito, já que a figura feminina é objeto do olhar e nunca sujeito. Como consequência, para a autora, o cinema seria estruturado a partir do inconsciente da sociedade patriarcal, corroborando uma ideia falocêntrica de gênero.

A ideia de olhar masculino no cinema industrial e convencional elaborada por Mulvey é o ponto de partida para Jack Halberstam (2005)³⁵ pensar como a transgeneridade aparece em cena no cinema estadunidense. O autor pensa as condições

³⁵ Embora nos livros utilizados nas referências bibliográficas conste o nome de registro do autor, optamos e julgamos fundamental, em função do tema aqui abordado, respeitar o nome social adotado por este.

em que se poderia falar em um olhar transgênero, pressupondo que as pessoas trans são majoritariamente objetificadas pelo olhar cisgênero³⁶, preponderante da indústria cinematográfica.

É importante explicar, aqui, que Halberstam compreende a transgeneridade como “um marcador para todo tipo de pessoa que desafia, deliberadamente ou acidentalmente, a normatividades de gênero” (HALBERSTAM, 2005, p.55)³⁷. Diferentemente do que propomos nessa pesquisa, Halberstam (2005) alarga, desse modo, a definição de transgeneridade para incluir também *crossdressers* e *drag queens*. O autor nota que boa parte das primeiras narrativas a abordar, em algum nível, a transgressão dos papéis de gênero não retratam personagens transgêneros, mas sim personagens *gender-bender*³⁸.

A partir dessa observação, Halberstam (2005) afirma que produções cinematográficas, sobretudo as oriundas do cinema hegemônico, possuem três modos de motivações, também compreendidas como estratégias narrativas: (1) o projeto de estabilização, o (2) projeto de racionalização e (3) o projeto de trivialização.

Sobre essa última estratégia, elaborada por Halberstam (2005), ela será deixada de lado aqui em função de não corresponder à presente circunscrição temática. Ela envolve uma compreensão mais abrangente de transgressão de gênero, onde aquele que cruza as fronteiras do gênero o faz em função de motivos diversos, mas sempre por um princípio utilitário. Esse tipo de narrativa é bastante comum a filmes em que personagens femininas, por exemplo, assumem uma posição masculina, para ter acesso a meios de subsistência. Essa abordagem, segundo Halberstam (2005), tem como efeito diminuir o perigo que a transgressão das regras de gênero impõe para a sociedade e para as estruturas binárias de ordenamento dos gêneros. O filme *Albert Nobbs* (2012), que traz como protagonista uma personagem feminina que vive como um homem para ter oportunidades de trabalho em um contexto de pobreza, corresponderia a essa estratégia.

³⁶ Por oposição à transgênero.

³⁷ Como definimos no primeiro capítulo desse trabalho, buscamos observar certos traços da transgeneridade que, de alguma forma, estão intimamente implicados em uma relação de rejeição ao gênero ao qual o sujeito foi designado ao nascer (rejeição essa que, no entanto, pode variar de graus, níveis e ser marcada, inclusive, por contradições e tensões), a distinção sobre as motivações para retratar transgeneridade no cinema na obra de Halberstam (2005) serão aqui tomadas apenas parcialmente.

³⁸ Personagens que assumem uma identidade ou um gênero oposto ao designado a ele na narrativa, em função das circunstâncias da produção. Um exemplo desse tipo de personagem seria a caracterização de Robin Williams em *Uma Babá Quase Perfeita* (1993), em que ele se disfarça como uma mulher mais velha para poder cuidar dos filhos após divórcio.

Já o projeto de estabilização (1) parte da perspectiva de que a pessoa trans é estranha, exótica e, necessariamente, desestabiliza um dado contexto. Nessa abordagem, não raramente, a transgeneridade é tratada de forma sensacionalista. A estratégia de estabilização (HALBERSTAM, 2005) pressupõe que o corpo estranho seja identificado e exotificado para que a normalidade seja realçada. Observamos esse tipo de narrativa no filme *Café da Manhã em Plutão* (2005), que nos apresenta uma personagem trans frívola e excêntrica, que se contrapõe a um cenário denso e politicamente saturado das ações violentas do IRA, na Irlanda do Norte, na década de 1970. O sensacionalismo na abordagem é evidenciado na figura abaixo, quando a personagem trans torna-se suspeita de ato terrorista por descobrirem sua condição trans.

Fig. 1 - Tratamento sensacionalista da personagem trans.



Fonte: *Café da Manhã em Plutão* (2005)

Em relação ao (2) projeto de racionalização, Halberstam (2005) observa uma constante tentativa de explicar racionalmente o comportamento transgênero. Nessas narrativas, o desejo pela intervenção cirúrgica ou de assumir-se trans é oriundo de um cálculo ou um plano para outros fins. Um exemplo dessa estratégia pode ser observado na produção *Hedwig: Rock, Amor e Traição* (2001), onde a protagonista se submete à cirurgia de transgenitalização para casar-se com um soldado estadunidense e, assim, escapar da Alemanha comunista.

As estratégias descritas pelo autor, pensamos, não contemplam, de forma mais ampla os filmes produzidos à época. Além disso, uma maior variedade de produções, posteriores ao texto do autor, apresentam estruturas narrativas mais diversificadas e

complexas, cujos personagens trans possuem uma maior potência e desenvolvimento. Logo, tais estratégias servem para evidenciar as narrativas de um número restrito de produções, sendo insuficientes para uma análise mais detalhada a ser trabalhada nessa pesquisa. Porém, julgamos importante apresentá-las como um primeiro esforço teórico, vinculado aos estudos *queer*, de tratar a relação entre transgeneridade e cinema. Além disso, é a partir dessas observações que Halberstam (2005) examina as condições capazes de produzir rupturas com a objetificação generalizada da condição trans.

Elemento constitutivo do fazer cinematográfico, Halberstam (2005) defende que é a partir do recurso de campo/contracampo que se dá a possibilidade de desconstruir a lógica por ele denunciada. Segundo o autor, essa noção, basilar do dispositivo fílmico, ajuda a estabelecer uma organização da narrativa, fixando um ponto de vista. Nesse sentido, esse dispositivo contribui para a percepção de que não há mediação entre narrativa e espectador. Ao desconstruir a hierarquia usual do campo/contracampo, para Halberstam, o filme *Meninos não Choram*, que será discutido mais detidamente na sequência do trabalho, produziu o que o autor chama Olhar Transgênero³⁹, configurando, aí, muito da potência dessa produção para o autor.

Há ainda, segundo Halberstam (2005), no interior das narrativas um outro aspecto apontado a ser considerado: personagens trans são dependentes de uma correspondência afetiva que os humanize, que os torne sujeitos e objetos de um afeto, de um sentimento retribuído. Pressupondo, desse modo, o afeto como um requisito para humanização. O questionamento, que parece naturalmente decorrer daí, é sobre a necessidade dessa humanização: seria ela suficiente ou mesmo necessária para se acessar a transgeneridade? O quanto essa aceitação não estabelece posições fixas de sujeito que precisam ser aceitas, enquanto outras precisam conceder essa aceitação? Estaria implícita, aí, uma relação assimétrica ou uma relação permeada pelo poder?

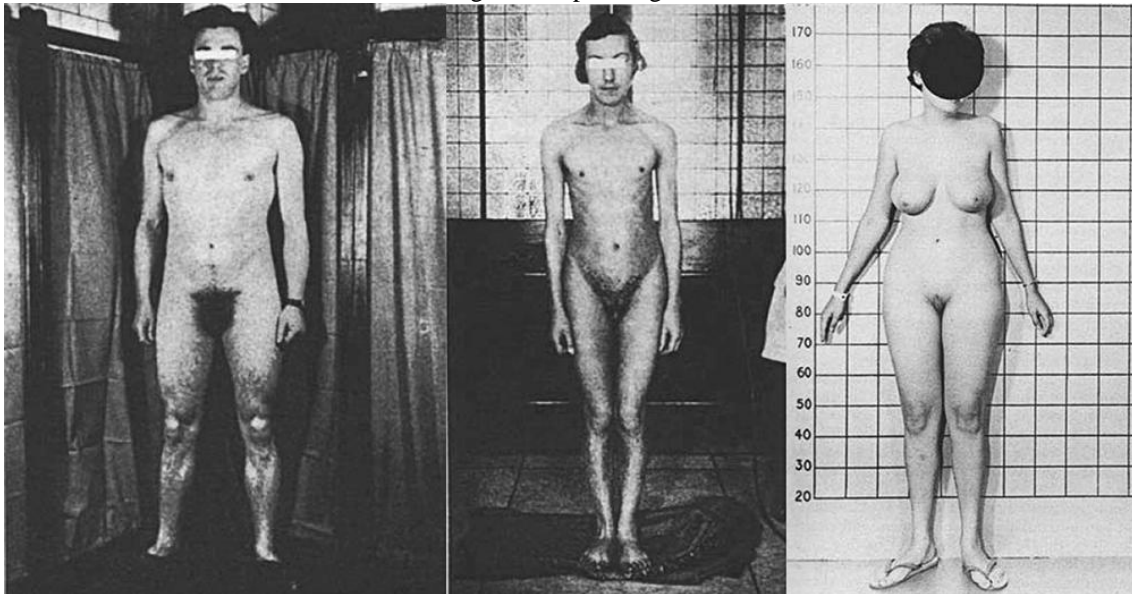
Halberstam (2005) defende que uma recusa em explicar as sexualidades dos personagens desmontaria o processo de objetificação dessas sexualidades. Essa estratégia, defende o autor, colabora para desfazer a ideia de sujeito universal e humanista, que Halberstam chama de “armadilha do humanismo liberal” (2005, p.55), em que o argumento principal gira no entorno da defesa das liberdades individuais e, conseqüentemente, do apagamento das diferenças e de suas reivindicações políticas. Em

³⁹ No original em inglês, *Transgender Gaze*.

relação à preocupação propositiva de uma nova abordagem sobre tema, Halberstam (2005) utiliza algumas ideias de Ben Singer, que traz contribuições importantes para pensar o corpo trans como imagem.

O trabalho de Singer (2006) busca discutir as fotografias de corpos não normativos em livros e em manuais médicos. Na análise que ele faz desse material, ele encontra uma mesma configuração da imagem desses corpos.

Fig. 2 - Corpos diagnosticáveis.



Fonte: SINGER, 2006.

A partir dessa conclusão, o autor defende que haja uma abordagem estética em relação às diversas formações de corpos humanos, a fim de reorientar a prática médica. A preocupação de Singer (2006) se desloca em função de um fazer ético em relação à população trans que, segundo ele, é uma paisagem ainda emoldurada pelo olhar colonizador da medicina (SINGER, 2006),

As formas de ver estão profundamente enraizadas na cultura, e as imagens por si só são duramente pressionadas para alterar suas condições de recepção visual. As percepções visuais dos corpos não-normativos, em particular, foram moldadas através de inúmeros atos estruturados de visualização, em contextos que vão desde espetáculos de talk show até estudos de casos de patologia médica. Conseqüentemente, narrativas suplementares acompanham frequentemente imagens contemporâneas de corpos não-normativos. O comentário legendado enfrenta a tirania do

visual e ajuda a redirecionar o olhar pré-condicionado do espectador.⁴⁰ (SINGER, 2006, p.607)

A condição diagnosticável de um corpo recai sobre as formas que divergem da normalidade e, portanto, precisam se submeter ao olhar normatizador da medicina. Nesse caso, a percepção visual solicita um parâmetro estético já consolidado. Esse parâmetro condiciona o olhar a perceber as formas corporais não normativas como anômalas. A própria configuração do ambiente da imagem, a tarja sobre os olhos, colabora para argumentação de Singer (2006).

Frente a essa diversidade de formas corporais existentes, Singer (2006) defende que se pense a corporeidade, com ênfase para os corpos trans, a partir de uma ruptura com a taxonomia hierarquizante da medicina. Como condição de possibilidade dessa ruptura, Singer (2006) propõe um princípio rizomático.

A ideia de rizoma, pensada por Deleuze e Guattari (2000), na sua multiplicidade de direções, sem ponto de origem ou ponto final afixado, se instaura como variável e imprevisível em seu fluxo, e seria, assim, capaz de desmontar a hierarquia do olhar médico (SINGER, 2006). Nesse caso, a abordagem rizomática da visualidade dos corpos trans, constitui-se como uma perspectiva muito mais capaz de dar conta desses devires:

Deleuze e Guattari observam que os rizomas englobam "todos os tipos de devires". Também se pode dizer que a sublimidade transgênera engloba todo tipo de devires, no sentido de que ser dominado e até transformado por ele não resulta simplesmente do cálculo das possíveis combinações de corpos potenciais e gêneros no mundo. Em vez disso, ele surge de uma dimensão que evade operações quantitativas. Uma visão rizomática do gênero nos aproxima de uma compreensão mais profunda do aspecto qualitativo da incorporação e subjetividade de gênero e explica melhor o efeito radicalmente transformador que um encontro com o transgênero sublime pode precipitar.⁴¹ (SINGER, 2006, p.608)

⁴⁰ Ways of seeing are deeply embedded in culture, and images by themselves are hard-pressed to alter their conditions of visual reception. Visual perceptions of non-normative bodies, in particular, have been shaped through countless structured acts of viewing, in contexts that range from talk show spectacles to case studies of medical pathology. Consequently, supplementary narratives often accompany contemporary images of non-normative bodies. Captioned commentary counters the tyranny of the visual and helps redirect the spectator's pre-conditioned gaze. (Tradução do autor)

⁴¹ Deleuze and Guattari note that rhizomes encompass "all manner of becomings." Transgender sublimity likewise can be said to encompass all manner of becomings, in the sense that being overwhelmed and even transformed by it does not follow simply from calculating the possible combinations of potential bodies and genders in the world. Instead, it arises from a dimension that evades quantitative operations. A rhizomatic view of gender moves us closer to a more profound understanding of the qualitative aspect of

O empreendimento proposto por Singer (2006) permite ver a imagem estática da fotografia como potencialidade. Como pensar então, para os efeitos pretendidos neste trabalho, um princípio semelhante para a imagem-movimento que contribua para pensar o cinema como potencialidade, que se desenlace das amarras da representação que enclausura a experiência trans em modelos parciais, e que se situe como condição de possibilidade para, como afirma Deleuze (2005), lançar o espectador ante a um choque, o choque que antecede o pensar? Acredita-se, aqui, que essa possibilidade não decorre necessariamente do cinema enquanto imagem-movimento, imagem comum ao cinema narrativo mais convencional, mas existe ali em potência, especialmente como um modo de interrogar o seu objeto.

O percurso da imagem, do movimento ao tempo, aponta, sobretudo, a possibilidade radical de pensar em um cinema enquanto pensamento que rompe com a estrutura representacional, constituindo assim, um puro acontecimento (STAM, 2000).

Observamos, assim, ao longo desse tópico, possíveis linhas de abordagem e articulações teóricas acerca da intersecção entre transgeneridade e cinema. Consideramos as críticas ao modelo representacional de cinema (AUMONT, 1995; XAVIER, 2005) e o debate proposto pela teoria feminista ao apontar a perspectiva privilegiada masculina na produção cinematográfica hegemônica (MULVEY, 1983; KAPLAN, 1995). Acompanhamos o panorama proposto por Lopes (2006) na relação entre LGBTs e cinema, sublinhando como as reflexões dos estudos *queer* e da teoria feminista tensionaram a produção cinematográfica dominante.

Outras discussões importantes e que repercutirão nas análises desenvolvidas por essa pesquisa foram propostas por Halberstam (2005), a partir de seu estudo sobre as estratégias narrativas utilizadas no cinema para abordar a temática trans. Apesar de insuficientes, conforme argumentamos nesse tópico, esse estudo serviu de fundamentação para pensar o recurso do campo/ contracampo como dispositivo capaz de desorganizar o olhar privilegiado sobre os corpos trans no cinema. Outra possibilidade de desestabilização da hierarquia visual da imagem é oferecida por Singer (2006) a partir da ideia de rizoma.

gendered embodiment and subjectivity, and better explains the radically transformative effect an encounter with the transgender sublime can precipitate. (Tradução do autor)

Sedimentamos, assim, uma trajetória que balizará as posteriores análises das obras fílmicas selecionadas. Esperamos avançar nesse sentido e contribuir de modo mais específico e efetivo para pensar a produção cinematográfica da transgeneridade.

4. AS REGULARIDADES DA FICÇÃO

No mapeamento geral das obras cinematográficas, a organização da tabela das recorrências expressas pelo conjunto mapeado se mostrou um passo muito importante para o seguimento da pesquisa. Constatamos, nela, a imagem da violência, da nudez e da precariedade. Seguiu-se, dessa constatação, a necessidades de investigar os agenciamentos entre saber e poder, subjacente a essas regularidades e que tematizaram o capítulo anterior. Consideramos essas articulações, bem como os deslocamentos empreendidos no segundo capítulo, como pressupostas no trabalho de análise e exame das regularidades em suas especificidades.

Dedicamos esse capítulo, portanto, ao exame das três regularidades que emergiram do material fílmico no contato com as reflexões teóricas desenvolvidas ao longo do trabalho. Explicamos, ainda, que essas regularidades se compõem como eixos analíticos que dão a ver a lógica reiterativa⁴² das ficções reguladoras (BUTLER, 2012) que produzem os corpos enquanto generificados e sexuados. Nesse sentido, o termo ficção, assumido no título desse capítulo possui uma dupla função: a de sublinhar a ficção do gênero e, como já comentamos no capítulo anterior, que toda obra cinematográfica é, em certo sentido, ficcional (AUMONT, 2002). Admitimos, com isso, que o corpo trans é produzido nessa justaposição de tecnologias, as que produzem imagens e as que inscrevem os gêneros nos corpos.

Em relação às regularidades, a violência será tratada no primeiro tópico desse capítulo, em *A violência e a verdade dos/nos corpos*. No terceiro tópico, *Corpo abjeto, torções do desejo*, refletiremos sobre a imagem da nudez. O quinto tópico, *A imagem precária*, apresentará as questões sobre precariedade. De forma intercalada às regularidades, na estrutura do trabalho e desse capítulo está o estudo das linhas de fuga, daquilo que escapa da mera repetição da violência, da nudez e da precariedade. As linhas de fuga estão, desse modo, relacionadas às regularidades, sem, contudo, ser capturadas por elas.

Logo, a primeira linha de fuga apresentada no segundo tópico *O olhar trans em Meninos não choram*, nos informa sobre a possibilidade de ruptura com a violência, no

⁴² Considerando a operação iterável da matriz que produz essas ficções reguladoras, é possível observar que a repetição se desloca e, por vezes, tem potencial subversivo (BUTLER, 2012).

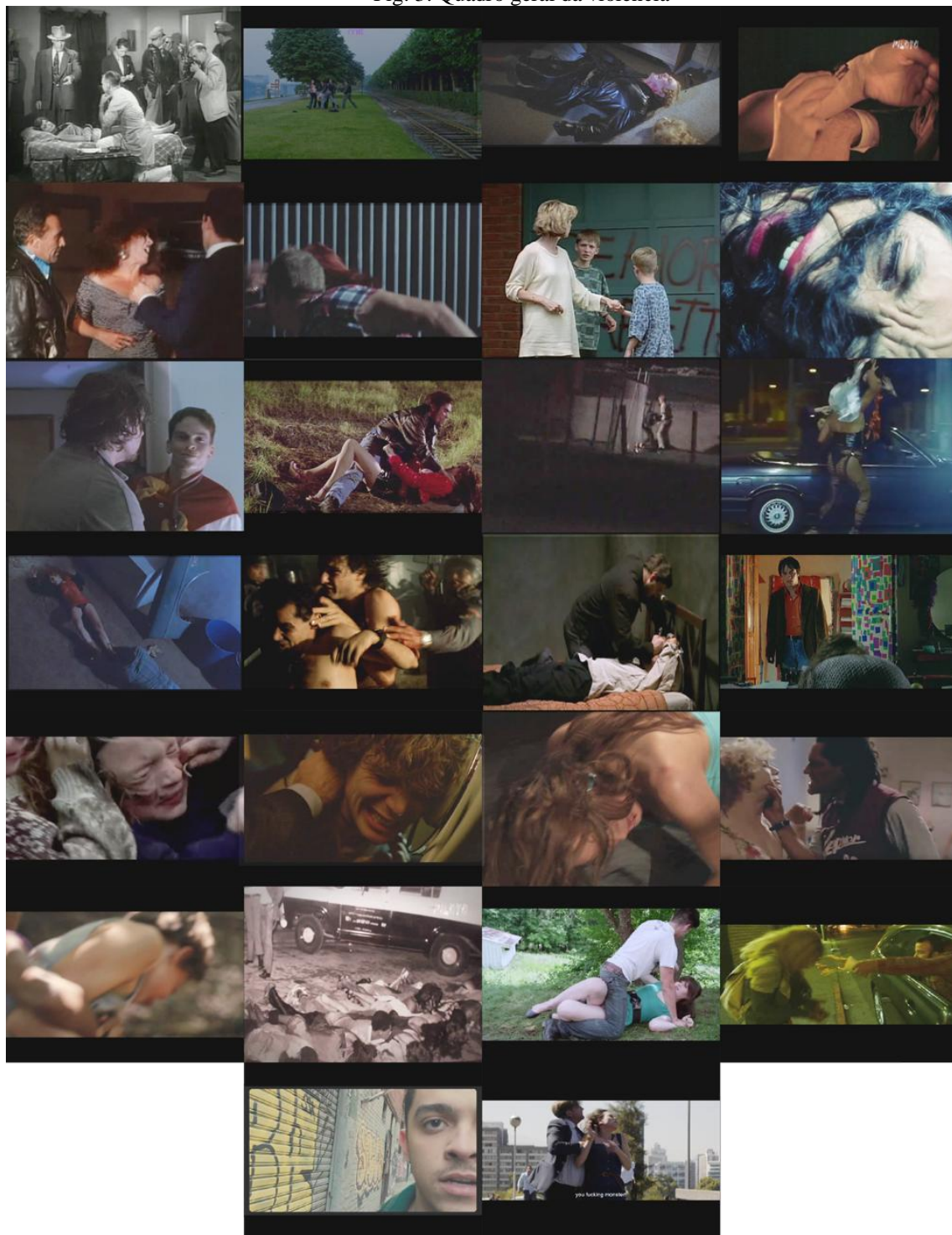
momento mesmo em que ela é desencadeada. O quarto tópico, *Planos fechados e a indiscernibilidade dos corpos em Lado Selvagem*, nos oferece uma forma de imagem que desestabiliza e desafia a fetichização dos corpos trans. Por fim, no tópico sexto, *A apropriação do fracasso em Paris is Burning*, explora a apropriação parodística (BUTLER, 2012; 1993) da precariedade na produção de novos espaços e novas formas de afetividade.

4. 1. Violência e verdade dos/nos corpos

Ao arranjar e visualizar o quadro geral das regularidades nas produções mapeadas, esse quadro se mostrou saturado de traços de violência. Esses traços, embora quantitativamente constantes (em função do número de produções que o apresentavam), qualitativamente encontraram-se dispersos, como pode ser observado no mosaico de imagens na próxima página.

Em algumas obras, a violência se mostrou de forma contingencial à trama. Em *A Lei do Desejo* (1987), a personagem trans é agredida por policiais de forma gratuita, e, embora esse fragmento possa fomentar um aprofundamento sobre o papel normatizador e inerentemente violento das instituições, essa ação não repercute de forma mais contundente na narrativa. Em *Elvis e Madona* (2010), a protagonista Madona leva um soco de um ex-namorado que lhe rouba dinheiro. Mesmo que essa cena apresente o momento em que a protagonista se aproxima de Elvis, a violência, aí expressa, não constitui a narrativa de modo necessário. Nesses casos, compreendemos essas expressões da violência como formas arbitrárias.

Fig. 3: Quadro geral da violência



Fonte: *Glen ou Glenda* (1953), *Num Ano de 13 Luas* (1978), *Vestida para Matar* (1981), *Eu te amo* (1981), *A Lei do Desejo* (1987), *As Aventuras de Priscilla, A Rainha do Deserto* (1994), *Minha Vida em Cor de Rosa* (1997), *Head On* (1998), *Meninos Não Choram* (1999), *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *By Hook or By Crook* (2001), *Princesa* (2001), *Protegidos pela Lei* (2002), *Carandiru* (2003), *Tirésia* (2003), *Má Educação* (2004), *Lado Selvagem* (2004), *Café da Manhã em Plutão* (2005), *Ticked-off Trannies with Knives* (2010), *Elvis & Madona* (2010), *Tomboy* (2011), *Meu Amigo Claudia* (2013), *Boy Meets Girl* (2014), *Tangerine* (2015), *3 Gerações* (2015), *Uma Mulher Fantástica* (2017).

Há, ainda, uma segunda forma de repetição da violência que, ao contrário da primeira, é uma forma constitutiva das produções. Nesses casos, a condição de transgeneridade, quando exposta, desencadeia eventos, necessariamente, violentos. Observamos essa forma nas duas produções a serem analisadas nesse tópico, *Meninos Não Choram* (1999) e *Tomboy* (2011).

De modo geral, a violência constitutiva, também, é entrelaçada ao ambiente diegético em que os personagens habitam e que os compõem. Essa intersecção do ambiente marginalizado que é tensionado pela condição trans pode, igualmente, ser observada em *Meninos Não Choram*. Assim, as decorrências trágicas da revelação e exposição da anatomia de Brandon são indissociáveis das condições sociais específicas do cenário em que as ações se desencadeiam.

Chama atenção que um dado número de produções parece delimitar um espaço mais ou menos comum para esses personagens. A população trans, nesses filmes, é associada a lugares periféricos, marginalizados, à rua, à prostituição, relegada ao afeto violento e sendo, os próprios personagens trans, interpelados pela violência, como é o caso de *Tangerine* (2015), *Clube de Compras Dallas* (2014), *Tirésia* (2003), *Wild Side* (2004), *Carandiru* (2004), *Vera* (1987), *Ticked-Off Trannies with Knives* (2010), *Dog Day Afternoon* (1975), *Gun Hill Road* (2014), *By Hook or by Crook* (2001), *Má Educação* (2004) entre outros. A violência, nesses casos, é o cenário que molda a narrativa, os personagens e as relações estabelecidas em cena.

Outro aspecto encontrado refere-se aos casos em que a violência é perpetrada pelo corpo trans, considerando os filmes em que esse personagem assume o espaço da vilania no filme. Ora, a personagem trans é o corpo estranho que desestabiliza e, conseqüentemente, ameaça (LOURO, 2004); ora, é monstruoso e impõe violência, nos casos de *Acampamento Sinistro* (1983), *Vestida para matar* (1980), *Silêncio dos Inocentes* (1991).

A expressão de violência, ao longo desse tópico, será trabalhada a partir da problemática do poder. Nas obras a serem analisadas, a violência se instaura como uma resposta à desestabilização imposta pelo corpo trans às práticas normativas do poder. Para examinar a relação entre violência e poder, procederemos à discussão proposta por Foucault (2012a, 2012b, 2014).

A violência, na obra foucaultiana, não é destacada como um conceito à parte, mas sim é entendida como um uso superficial do poder. De fato, a violência pode

existir, eventualmente, em decorrência de um exercício do poder ou mesmo como efeito dos regimes de verdade produzidos pelo poder:

Eu acho que a verdadeira tarefa política em uma sociedade como a nossa é realizar uma crítica do funcionamento das instituições que parecem neutras e independentes; fazer uma crítica e atacá-las, a fim de desmascarar a violência política que tem sido exercida através destas maneiras ocultas, para que possamos combatê-las.⁴³ (FOUCAULT; CHOMSKY, 2006, p.41)

Observamos, acima, que Foucault (2006) compreende violência como algo pervasivo às práticas institucionais. Nessa leitura, a violência possuiria um sentido político e, conseqüentemente, poderia estar implicada, igualmente, em um cálculo racional. Parece importante, desse modo, sublinhar que a violência não exclui, necessariamente, a racionalidade.

Examinando as implicações da relação entre violência e racionalidade, existe, nessa citação acima, uma ideia amparada em um trecho de outro texto de Foucault, que permite estabelecer uma leitura de violência para além da esfera puramente física. Ao comentar os procedimentos de exclusão na sociedade, Foucault (2014) enumera três formas: a interdição, a rejeição/separação e, por fim, a verdade. Com isso, ele considera que as duas primeiras formas são

arbitrárias, ou que, ao menos, se organizam em torno de contingências históricas; que não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento; que são sustentadas por todo um sistema de instituições que as impõem e reconduzem; enfim, que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte de violência. (FOUCAULT, 2014, p.13)

A interdição e a rejeição/separação são entendidas, a princípio, como noções situadas em uma ordem distinta em relação à verdade. Ambas as formas, argumenta Foucault (2014), parecem ser arbitrárias, dado que é possível observar, de modo mais ou menos evidente, que são produzidas em função de relações de poder que as estabelecem. Em contrapartida, ao considerar os limites internos do discurso, a verdade

⁴³ It seems to me that the real political task in a society such as ours is to criticise the workings of institutions, which appear to be both neutral and independent; to criticise and attack them in such a manner that the political violence which has always exercised itself obscurely through them will be unmasked, so that one can fight against them. (Tradução do autor)

se impõe como um valor em si mesmo, não arbitrário *a priori*, absoluto e universal, uma vez que o discurso busca a verdade.

O que Foucault (2014) nos demonstra, ao situar a argumentação para além da escala do discurso, é que a verdade também é constituída nas relações de poder e, de fato, responsável por orientar as práticas relativas às duas primeiras formas. A verdade, assim, é configurada em função de uma vontade de verdade que determina também uma forma de exclusão historicamente constituída. E a relação entre verdade e relações de poder se faz visível, sobretudo, nos corpos (FOUCAULT, 2012b).

Importante para os fins da análise aqui pretendida é ressaltar que há algo de violento na imposição de uma verdade sobre e nos corpos, no sentido em que eles configuram e orientam um discurso (FOUCAULT, 2014). Similar ao pensamento foucaultiano, nesse ponto, é a ideia derridiana de que inscrever os sujeitos e as coisas na linguagem é a violência original (DERRIDA, 2013). Para Derrida, a violência originária consiste justamente em nomear e classificar a diferença, inserindo-a, assim na linguagem.

É com base nessa ideia de uma “violência da escritura” (DERRIDA, 2013, p.138) que se inscreve nos corpos e, conseqüentemente, os marca, que se configuram verdades sobre esses mesmos corpos, que este trabalho procede à análise dos filmes *Meninos Não Choram* (1999) e *Tomboy* (2011). Cada filme deve ser examinado a partir de elementos, sejam estes formais ou da ordem do conteúdo narrativo, que contribuam e evidenciem o debate aqui pretendido e, em especial, que enseje um aprofundamento da discussão sobre a violência, assinalada até aqui. Destaca-se, no entanto, sobretudo, a montagem empreendida na produção de 1999 e os posicionamentos de câmera no filme de 2011.

Ambos os filmes foram escolhidos por apresentarem a violência de modo análogo a outras produções observadas. Além disso, essas produções dão a ver certas similaridades entre si, que serão comentadas no desenvolver das análises, embora, a princípio, sejam filmes radicalmente distintos em suas narrativas – exceto, talvez, por ambos abordarem a masculinidade trans. São filmes de diferentes décadas, de diferentes países, com protagonistas de faixas etárias distintas, cujo impacto de um e de outro, no espectador, é consideravelmente contrastante. Ainda assim, ambos os personagens trans chocam-se com a violência, mesmo que em intensidade e desfechos distintos – que

resulta da revelação do desencontro entre as identidades assumidas por ambos e os marcadores que sua anatomia carrega.

Esses personagens em evidência, ao desestabilizarem a correspondência, historicamente naturalizada, entre corpo, gênero e sexualidade, afrontam o poder e o discurso que legitima um dado entendimento sobre masculinidade e feminilidade. Interessa, em relação a essas produções referidas, discutir o enfrentamento entre esses corpos trans e o exercício de poder sobre as práticas desses corpos, portanto

Essas vidas, por que não ir escutá-las lá onde, por elas próprias, elas falam? Mas, em primeiro lugar, do que elas foram em sua violência ou em sua desgraça singular, nos restaria qualquer coisa se elas não tivessem, em um dado momento, cruzado com o poder e provocado suas forças? Afinal, não é um dos traços fundamentais de nossa sociedade o fato de que nela o destino tome a força da relação com o poder, da luta com ou contra ele? O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas. (FOUCAULT, 2003, p.207)

No mapeamento realizado por esse trabalho, *Meninos Não Choram* (1999), dirigido por Kimberly Peirce, é um dos primeiros⁴⁴ filmes de ficção a abordar a transgeneridade masculina⁴⁵. Baseado em um crime real, essa produção retrata os eventos transcorridos nas últimas semanas de vida de Brandon Teena, um jovem de 21 anos, em uma cidade no interior do Nebraska, nos Estados Unidos. Considerado um filme de baixo orçamento, dois milhões de dólares⁴⁶, o filme ganhou prêmios e reconhecimento, chegando a premiar Hilary Swank com um Oscar pelo papel do protagonista.

Na produção, Brandon assume sua identidade masculina ao sair de sua cidade natal (também no estado de Nebraska) e se estabelecer em Falls City. Brandon torna-se amigo de outros jovens locais, submersos em uma vida de nula perspectiva social, sujeitos ao abuso de drogas, ao álcool e à criminalidade. Entre esses jovens, está Lana,

⁴⁴ O primeiro filme de ficção sobre transgeneridade masculina encontrado pela pesquisa foi a produção brasileira Vera de 1987.

⁴⁵ Isto é, quando alguém é designado do sexo feminino ao nascer, mas se identifica e se identifica como homem.

⁴⁶ Dados referente a produção encontrados no site IMDB, <http://www.imdb.com/title/tt0171804/>

personagem por quem Brandon se apaixona, mas também por quem John, futuro algoz do protagonista, tem interesse romântico.

O ambiente construído como cenário do filme explora poucas cores, pouco saturadas, fechadas e um contraste entre espaços fechados escassamente iluminados que beiram ao claustrofóbico, enquanto nos espaços abertos apenas é possível observar o horizonte a partir do rastro que as luzes de automóveis desenham em função do uso de *time-lapses*, sugerindo, assim, que este horizonte é algo onírico e de difícil alcance.

Aqui, o cenário de pobreza e violência social, que permeia a classe trabalhadora nos recantos esquecidos dos Estados Unidos, também é fortemente constitutivo da história – molda, de forma bruta e áspera, as relações sociais ali estabelecidas e configura uma espécie de “*ethos redneck*”⁴⁷ (PIDDUCK, 2013).

A sequência a ser analisada retrata a cena de estupro e espancamento de Brandon, logo após ter seu nome de registro e anatomia expostos perante sua namorada e aqueles que constituíam seu círculo de amizades mais próximas. Julianne Pidduck (2013) afirma que cenas de estupro são cenas difíceis de conduzir, pois apresentam um “extremo perigo emocional”. Uma cena como essa poderia compor-se como um gatilho emocional, ou desenrolar-se como violência gratuita ou mesmo sadismo. No entanto, Peirce constrói a cena ancorada na perspectiva de Brandon, dando a ele a voz e poder de relatar a sua própria história. O recurso que a diretora utiliza para conseguir esse objetivo é narrar o episódio em *flashbacks* enquanto Brandon depõe, na delegacia, contra seus agressores. Os fragmentos de Brandon na delegacia e sendo violentado são intercalados sucessivamente. Os *flashbacks* constituem recortes que ilustram aquilo que as palavras de Brandon contam e devolvem ao protagonista a capacidade de ação frente à violência que sofrera.

⁴⁷ Segundo o dicionário Oxford (2002), *redneck* se refere a alguém branco e conservador, reacionário, da classe trabalhadora pobre dos Estados Unidos.

Fig.4 – “Você é ou não é uma garota?”.



Fonte: *Meninos Não Choram* (1999)

A violência física a qual o protagonista é submetido nessa sequência é um desdobramento da exposição⁴⁸ da suposta verdade do corpo de Brandon, mas também uma tentativa de impor as normas do gênero a ele. Essa suposta verdade é, primeiramente, denunciada pelo seu nome de registro que aparece em um jornal em função de problemas com a polícia por pequenos golpes e furtos. Confrontado por aqueles que, até então, eram seus amigos, Brandon é encurralado, agredido e despido. Aqui o corpo resumido à anatomia genital parece afiançar uma verdade absoluta, objetiva e intransponível sobre o que Brandon é.

Nesse caso, pressupõe-se a coerência entre anatomia, gênero e identidade (BUTLER, 2012). Essa coerência, de modo algum, é um resultado natural de um alinhamento objetivo entre esses três aspectos: ela se constitui no agenciamento das forças de poder que produzem o sexo. O dispositivo da sexualidade atua sobre os corpos e os inscreve em uma forma normatização do sexo e das práticas sexuais (FOUCAULT, 2015). O poder age sobre o sexo em diferentes níveis: a lei, a interdição e censura. Nesse sentido, o regime de verdade que produz o sexo materializa nas punições cotidianas, tal como as sofridas por Brandon.

O recurso do *flashback*, que recorta e ilustra o depoimento de Brandon ao chefe de polícia, permite, ainda, observar com mais atenção o modo como a instituição policial e jurídica também se configura como instância de poder atuando sobre o corpo e

⁴⁸ A cena em que Brandon é despido e exposto e Lana, sua namorada, é forçada a olhar será analisada mais adiante nesse trabalho.

a vida de Brandon. As perguntas, além de invasivas e desrespeitosas à identidade masculina de Brandon, revelam a crueldade incrustada na prática institucional, na figura do Chefe de polícia, da tentativa de reestabelecer Brandon ao lugar do feminino:

Depois que ele puxou as calças para baixo e viu que você era uma menina, o que ele fez? Ele te acariciou? [...] Não chamou meio que sua atenção de alguma forma que ele não colocou a mão nas suas calças e *brincou* com você um pouco?⁴⁹ (MENINOS Não Choram, 1999).

A violência, aqui, claramente assume-se como um exercício de poder sobre a experiência vulnerabilizante de Brandon ao tentar impor um modelo de feminilidade, que é naturalmente passiva e suscetível ao comportamento masculino abusivo. O protagonista é visto sentado em uma cadeira, diminuído entre seus ombros, frente ao questionamento policial. A câmera movimenta-se por trás do policial que interroga, em primeiro plano e desfocado. O foco da câmera está em Brandon fragilizado e dá a ver toda sua dificuldade em relatar o que sofreu. O poder que se faz no uso da linguagem, no discurso que reafirma cotidianamente uma normatização e que investe na disciplinarização dos corpos (FOUCAULT, 2015).

Nessa sequência, pode-se observar uma sucessão de planos que justapõem policiais e agressores que violentam e estupram Brandon. Logo após o protagonista ser exposto, ele sai da casa de Lana, ainda parcialmente despido e tentando se recompor. No quadro, vemos os vultos de John e Tom (os agressores) surgirem, emoldurando Brandon no centro do campo, ao mesmo tempo em que parecem encurralá-lo no quadro. Corroborando com a ideia de que a produção evidencia que a violência que Brandon sofreu não é somente de ordem física, mas também institucional.

⁴⁹ After he pulled your pants down and seen you was a girl, what did he do? Did he fondle you any? [...] Doesn't it kinda get your attention somehow that he wouldn't just put his hand in your pants and just play with you a little bit. (tradução e grifo do autor)

Fig. 5 – Brandon é duplamente violentado.



Fonte: *Meninos Não Choram* (1999).

Composição semelhante é produzida no primeiro fragmento de Brandon na delegacia. Os policiais também emolduram Brandon no quadro, criando uma correspondência com o fragmento anterior. Essa correspondência parece sustentar que há uma responsabilidade a ser compartilhada entre a instituição policial e jurídica em sua negligência⁵⁰ e o ato cometido por John e Tom. Não há apenas uma dupla de agressores e, sim, duas, de duas ordens de poderes diferentes que se sustentam em um mesmo regime de verdade, que estabelece e pressupõe uma condição binária e coerente entre anatomia, desejo e identidade. A implicação direta dessa coerência seria tomar o genital como um índice da verdade do corpo de Brandon: ele não é um homem.

O estupro não é apenas punitivo, visa corrigir a orientação entre corpo-desejo-identidade: é preciso impor a Brandon a verdade de seu corpo; é preciso, também,

⁵⁰ Peirce utilizou como guia a gravação original do depoimento de Brandon para compor essa cena. A fidelidade das palavras, perguntas e respostas apresentadas no filme ressaltam o tratamento desumano sofrido por Brandon e a negligência do poder institucional em lidar com o caso. <http://www.theatlantic.com/national/archive/2013/12/two-decades-after-brandon-teenas-murder-a-look-back-at-falls-city/282738/>

reestabelecer a ordem hierárquica do gênero e da sexualidade que cede o lugar de dominância à heteronormatividade e cisgeneridade.

O depoimento é conduzido de tal forma que reforça e faz perdurar a tortura sofrida pelo protagonista. Esse aspecto é ressaltado por um recurso de sobreposição dos fragmentos em *flashbacks* sobre o depoimento de Brandon para o xerife, realçando a vividez torturante do relato. A iluminação insuficiente, em tonalidade azul-violeta da cena, convencionalmente associada à tristeza e pesar (AUMONT, 2001), o ruído distorcido, que se amalgama aos gritos e súplicas do protagonista, parece também compor um outro tempo e espaço (HALBERTSAM, 2005) – uma atmosfera sombria que envolve a violação do corpo de Brandon.

O plano médio dessa cena, logo, é substituído por um enquadramento do cenário de estética industrial e decadente. Brandon é jogado no banco traseiro do carro, ação que a câmera nos mostra à distância, onde as feições dos personagens são indiscerníveis e o protagonista é ocultado pelo corpo de John sobre ele. No trecho seguinte, a câmera é visivelmente usada na mão, os cortes são mais curtos e abruptos, correspondendo à luta e a tentativa de resistência por parte do protagonista já dentro do automóvel. Na continuação, quando seu corpo é retirado de dentro do carro e empurrado contra ele, Brandon parece não ter mais forças para resistir, e o vemos quase fechar os olhos como se perdesse os sentidos.

Fig.6 - Cenário e violência



Fonte: *Meninos Não Choram* (1999)

Ao ser questionado pelo chefe de polícia por que “se fazia passar por homem”, Brandon tenta explicar-se. O protagonista afirma ter “crise de identidade sexual”, esse termo aparece em um pequeno material, entre os pertences de Brandon, que explica a condição transexual e os procedimentos pertinentes à cirurgia de adequação sexual. Brandon define-se, portanto, em termos médicos, identifica-se enquanto um diagnóstico. Os termos médicos e o diagnóstico configuram um certo tipo de discurso que se apoia na legitimidade da ciência e da medicina. O processo de legitimação desse discurso é histórico, produzido, não universal e também não é auto evidente. No entanto, enforma os acontecimentos, as coisas e os indivíduos de tal modo que somente é possível explicar-se recorrendo a esse mesmo discurso. De acordo com Butler,

Os termos usados para darmos um relato de nós mesmos, para nos fazer inteligíveis para nós e para os outros não são criados por nós: eles têm caráter social e estabelecem normas sociais, um domínio de falta de liberdade e de substitutibilidade em que nossas histórias “singulares” são contadas. (BUTLER, 2015, p.33)

Ao mesmo tempo em que estabelece certas condições de inteligibilidade, esse discurso também restringe suas possibilidades. Todo relato acaba diluindo, um pouco, a singularidade do relatante e daquilo que ele relata. No entanto, a insistência e o interesse, por parte do Xerife, na afirmação de detalhes pouco pertinentes ao ocorrido agem no sentido não de obter a apuração e insubstitutibilidade do relato, mas de reviver a violência que reafirma o lugar de Brandon na matriz binária dos gêneros. Lugar onde a fuga e a transgressão podem ser explicadas apenas em função de uma patologia.

A patologização deve ser entendida, dessa forma, como o modo como o poder racionaliza comportamentos desviantes e transgressores. Enquanto doença, a transgressão de Brandon é ameaçadora não somente ao modelo de masculinidade dominante oferecido por John e Tom (PIDDUCK, 2001), bem como para a organização da estrutura binária do gênero. A mãe de Lana chega a afirmar na cena em que o protagonista tem seu corpo desnudado que ele expôs a filha à doença dele. A doença não se refere, nesse momento, somente ao diagnóstico, mas também constitui uma ameaça de contágio. Ou seja, os corpos trans perturbam categorias normativas de gênero de modo que aqueles que devotam afeto a esses corpos também são desestabilizados.

Outro filme, este mais recente, que aborda a adoção de uma identidade masculina por alguém designado como menina ao nascer é *Tomboy* (2011), dirigido por

Céline Sciamma, uma produção francesa que guarda certa similaridade com *Meninos Não Choram* pela estrutura da narrativa. Laure, uma criança de 10 anos de idade, muda-se de cidade com a família. Ao chegar ao novo apartamento, conhece Lisa e apresenta-se como Mikhael para todas as crianças do condomínio, tornando-se amigo delas.

Até os primeiros 14 minutos da produção não há qualquer indício, no plano diegético, de que o protagonista do filme não seja um menino e de que o nome dado à Lisa não corresponde ao gênero ao qual foi designado. É durante o banho com a irmã que a produção revela que seu nome de registro é Laure e, com uma rápida cena de nudez parcialmente frontal, mostra de modo quase didático que se trata de um corpo anatomicamente compreendido como feminino.

Os pequenos traços que compõem a identificação do protagonista com o masculino são múltiplos. A cena em que Laure/Mikhael é apresentado mostra a viagem da criança com seu pai até a nova cidade. Laure/Mikhael está com metade do corpo para fora do teto solar do carro e os seus cabelos curtos se mexem com o vento. O protagonista usa roupas largas, não femininas, em contraste com a irmã menor, sempre de vestido e outras roupas, além de comportamentos marcadamente femininos, seus trejeitos não são delicados e suas preferências também não são associáveis à feminilidade. Há sempre espaço, na narrativa, para reforçar que gostos e preferências de Laure/Mikhael são divergentes em relação aos da irmã caçula. Ao chegar à casa nova, a mãe comenta que o quarto foi pintado de azul (cor relacionada comumente ao universo masculino em oposição aos planos que dão a ver o tema rosa do quarto da irmã) e que a criança está sempre brincando com meninos.

O gênero se produz e se materializa por meio desses marcadores que se reiteram e se repetem, afirmando uma normatização (BENTO, 2011). Essa normatização, como já foi aqui discutido, configura e agencia regimes de verdade. No caso de Mikhael, mesmo que, em casa, ele seja identificado como Laure, sua performance de gênero não se altera e seu gênero se expressa de mesma forma entre amigos e entre sua família. Seu comportamento e seus trejeitos são os mesmos. Não há marcadores femininos em Mikhael, nem mesmo no espaço íntimo e privativo do lar.

O tom do filme é intimista, as cores suaves, levemente amareladas imprimindo às cenas um certo calor aos ambientes da produção, levando em conta que a história se passa durante as férias de verão. O filme também parece fazer uso dos espaços enquanto organizadores do filme; o bosque, por exemplo, é o lugar da aventura, da transgressão.

É onde Mikhael ganha vida em longos planos abertos, onde Sciamma situa as crianças brincando. A câmera é sempre posicionada no nível do protagonista, assumindo, assim, sobretudo o ponto de vista infantil e aprofundando o sentimento de proximidade entre espectador e personagens.

Durante as primeiras brincadeiras, Mikhael observa muito, fala pouco. Observa, por exemplo, o desempenho dos meninos ao jogar futebol. Aqui, seria possível comentar que, mesmo os outros meninos que jogam, de certo modo, performam uma certa compreensão de masculinidade. Essa, no caso, estritamente atrelada ao mundo do futebol, e simula esse modelo: imitam os cânticos das torcidas nos grandes estádios (como é possível ouvir as crianças cantando ao fundo), cospem frequente e desnecessariamente no chão, tiram a camiseta. Se em um primeiro momento Mikhael não se mostra à vontade de aderir àquela performance, trata de ensaiá-la em frente ao espelho, já em casa, enquanto examina seu peito, seus braços e suas costas na busca de algo em seu corpo que possa denunciá-lo.

Fig. 7 – Performance de gênero



Fonte: *Tomboy* (2011)

Ao afirmar certo paralelismo com *Meninos Não Choram*, acreditamos haver algo similar em relação à violência sofrida por Mikhael e Brandon. A expressão de violência nesse e naquele filme não são, de forma alguma, de mesma intensidade – de fato, o desfecho trágico de *Meninos Não Choram* é arrebatador e incomparável – mas decorre, em ambas as produções, da exposição de uma mesma verdade dos corpos. No caso de *Tomboy*, a violência se expressa na forma de humilhação pública. Um verdadeiro

calvário a que sua mãe o submete ao forçá-lo a colocar um vestido, obrigando-o a ir à casa de seus amigos para explicar, enfaticamente, que aquela criança é uma menina e se chama Laure, impondo ao protagonista um dado modelo de feminilidade a partir da significação cultural que aquele vestido suscita.

A exposição da verdade do corpo de Mikhael se dá como um clímax inevitável na produção, que se constrói em função dessa expectativa, e administrando, de certo modo, uma crescente tensão. O momento derradeiro chega quando, após uma briga com um de seus amigos, a campainha do apartamento da família de Mikhael toca. A mãe do protagonista abre e se depara com o menino com quem o filho brigou junto de sua mãe para conversar sobre o ocorrido. Mikhael aproxima-se da porta e assume sua identidade masculina frente à mãe que apenas pede que Laure/Mikhael se desculpe. Ao fechar a porta depois de despedirem-se, a mãe de Laure/ Mikhael o confronta. Aqui, opera-se um interessante jogo de campo/contracampo entre Mikhael e sua mãe. Emoldurados pelas estruturas do apartamento, Mikhael encontra-se na porção iluminada do quadro, enquanto sua mãe ocupa a parte onde a luz faz-se mais escassa. Como em um interrogatório policial, a luz que entra na janela oposta a Mikhael o ilumina como se o inquirisse. O plano fechado em seu rosto enfatiza os olhos expressivos do protagonista que não consegue mais esquivar-se dos questionamentos da mãe. Em silêncio resignado, recebe um tapa de sua mãe e reage apenas desviando seu olhar para o chão.

Fig. 8 – “Sim, eu sou o Mikhael”.



Fonte: *Tomboy* (2011)

O tapa, aqui, inscreve a decorrência da revelação da identidade de Mikhael no plano da violência física. Porém, esse tapa não é suficiente para reestabelecer a ordem

da verdade legitimada pela anatomia de Mikhael. É preciso, ainda, tornar pública essa revelação, ou melhor, é necessário tornar pública a *verdadeira* identidade do filho. A mãe de Mikhael cumpre essa necessidade obrigando-o a colocar um vestido para ir à casa dos vizinhos, amigos de Mikhael para explicar a situação. A criança não quer ir, esperneia e implora para ficar em casa, mas a mãe o puxa à força para fora do apartamento.

Fig.9 – É preciso esclarecer isso.



Fonte: *Tomboy* (2011)

Ela alega que, com a proximidade do fim das férias e com o início do calendário escolar, cedo ou tarde todos saberão a *verdade* sobre Mikhael. A escola aparece aqui como instituição normatizadora e estabilizadora dos comportamentos e práticas sociais, as transgressões não são toleradas. Nesse sentido, a escola institui-se como instância de exercício do poder nos corpos, disciplinando-os. Quanto a Mikhael, é preciso que ele confesse sua transgressão. A ideia da confissão, considerando uma sociedade cristã, afirma Foucault (2003), é apagar os pecados e qualquer traço de sua reminiscência:

A tomada do poder sobre o dia-a-dia da vida, o cristianismo a organizara, em sua grande maioria, em torno da confissão: obrigação de fazer passar regularmente pelo fio da linguagem o mundo minúsculo do dia-a-dia, as faltas banais, as fraquezas mesmo imperceptíveis, até o jogo perturbador dos pensamentos, das intenções e dos desejos; ritual de confissão em que aquele que fala é ao mesmo tempo aquele de quem se fala; apagamento da coisa dita por seu próprio enunciado, mas aumento igualmente da própria confissão que deve permanecer secreta, e não deixar atrás de si nenhum outro rastro senão o arrependimento e as obras de penitência. (FOUCAULT, 2003, p.210)

Não à toa, a ideia de confissão engendrada por Foucault está relacionada à outra instituição, a religiosa. A presença institucional, nessa obra está relacionada à divisão das espacialidades na composição do personagem e da narrativa. No bosque, com os amigos, o personagem é Mikhael; em casa, Laure. Mikhael é vivido nos espaços abertos, na natureza, na aventura sem fronteiras. Distante, portanto, do domínio doméstico e privado comumente associado à feminilidade. A escola é, fatalmente, o espaço onde Mikhael deve desaparecer (dando lugar a Laure), ou então, ser assumido. A escola como lugar de socialização compulsória é, em função de sua constituição inexoravelmente normativa, também um lugar de exclusão. Perante as práticas institucionais, é preciso confessar aquilo que se é.

A relação entre práticas institucionais e verdade dos/nos corpos cinematográficos nos provoca, ainda, outras questões sobre os termos de cada confissão: quando e onde se deve confessar o que se é? Para ambas as produções observadas nesse tópico, este é um questionamento que se manifesta de forma drástica, sobretudo na dimensão das relações afetivas. É preciso revelar-se, confessar sempre que se estabelece um novo laço? Quando se é apresentado a outros? A quem pertence a autoridade de fazer confessar esse corpo?

Eve Sedgwick (1990), ao discutir especificamente a questão da homossexualidade, pensa que o jogo binário que se estabelece entre esse conhecimento e o desconhecimento em relação à condição sexual de alguém articula um dispositivo regulador da vida social da população homossexual. Esse dispositivo, a que ela chama de *armário*, é entendido pela autora como um mecanismo da heteronormatividade. A heteronormatividade configura o pensamento de que alguém é naturalmente, e invariavelmente, heterossexual. Essa natureza, também, institui uma anterioridade ontológica à ordem heterossexual; desse modo, pensar que a heterossexualidade é natural implica aceitar que a homossexualidade é uma perversão de um estado original.

A dominância dessa expectativa de heterossexualidade se torna compulsória em relação aos comportamentos sociais, ou seja, constitui-se como uma normatização da sexualidade. A expectativa de heterossexualidade recusa a diferença, o desvio. De modo análogo, a transgeneridade está em uma relação assimétrica com a não-transgeneridade (ou cisgeneridade), onde esta se sobrepõe àquela e estabelece-se como *normal*. O efeito dessa relação assimétrica é o constrangimento e a regulação das práticas e do próprio ato de enunciar-se.

A cultura ocidental moderna tem situado aquilo que denomina sexualidade em uma relação cada vez mais privilegiada com nossas construções mais preciosas de identidade individual, verdade e conhecimento, e cada vez é mais certo que a linguagem da sexualidade não apenas coincide com outras linguagens e relações ligadas ao conhecimento, mas também as transforma⁵¹. (SEDGWICK, 1990, p.13)

A questão do armário é, sobretudo, um jogo, uma disputa de forças entre conhecimento e ignorância. Enquanto dispositivo, o armário delimita as condições de possibilidade de conhecer o que não está de acordo com as normativas e os regimes de verdade já estabelecidos. É preciso sublinhar, no entanto, que a ignorância não é entendida por Sedgwick (1990) como uma simples falta de conhecimento:

A oposição entre conhecimento e ignorância, ao demonstrar que esses pólos estão mutuamente implicados um no outro e ao sugerir que a ignorância pode ser compreendida como sendo produzida por um modo de conhecer, ou melhor, que ela é, também, uma forma de conhecimento. (LOURO, 2004, p.68)

Por isso, Sedgwick (1990) afirma que o *armário* é um dispositivo formativo da experiência da homossexualidade (e é possível também dizer, da transgeneridade). E, conseqüentemente, repercute nos discursos e no modo de expressar as práticas sexuais e as performances de gênero.

Uma suposição subjacente no livro é que as relações do armário – as relações do conhecido e do desconhecido, o explícito e o implícito em torno da definição da homo/heterossexualidade – podem ser especialmente reveladoras acerca dos atos discursivos de modo mais geral⁵². (SEDGWICK, 1990, p.13)

51 La cultura occidental moderna ha situado lo que denomina la sexualidad em una relación cada vez más privilegiada com nuestras construcciones más preciadas de identidad individual, verdad y conocimiento, y cada vez es más cierto que el lenguaje de la sexualidad no solo coincide com otros lenguajes y relaciones ligados al conocimiento, sino que los transforma. (Tradução do autor)

52 Uma suposição que subyace em el libro es que las relaciones del armário – las relaciones de lo conocido y lo desconocido, lo explícito y lo implícito em torno a la definición de la homo/heterossexualidad – pueden ser especialmente reveladoras acerca de los actos discursivos de modo más general. (Tradução do autor)

Voltando ao paralelo sugerido anteriormente entre *Tomboy* e *Meninos Não Choram*, uma cena em particular nesse primeiro filme se desenrola de modo bastante similar ao segundo. A cena em que Mikhael é confrontado pelo grupo de amigos, logo após ser publicamente exposto pela mãe, compartilha de alguns momentos chaves encontrados na produção de 1999.

Fig.10 – Fazer confessar o corpo.



Fonte: *Meninos Não Choram* (1999) e *Tomboy* (2011)

A violência é consequência de um mesmo movimento de exposição de uma suposta verdade do corpo que, neste caso, é denunciada pelo genital. Há, em ambos filmes, por exemplo, uma sequência análoga em que um grupo de pessoas próximas a ambos protagonistas cerca esse personagem na tentativa de lhe arrancar a verdade de seu corpo, a partir de enquadramentos similares: um plano médio recorta o grupo que confronta o protagonista encurralado. Na sequência, a personagem feminina, que desenvolveu afeição pelo personagem trans, é inquirida e constrangida a verificar o genital desse personagem em busca da verdade incontornável, inscrita na sua configuração anatômica. Se em *Meninos Não Choram* (1999) Lana assume a verdade de Brandon para si, negando-se a prosseguir com o exame, em *Tomboy* (2011) o espaço aberto do bosque, onde Mikhael construiu-se, não confere outra alternativa à Lisa.

Fig.11 – Encurralado



Fonte: *Tomboy* (2011)

Mikhael chora, enquanto é sugerido que Lisa proceda com a averiguação; concomitantemente, todos esperam pelo parecer definitivo. Ao final, a câmera, em um plano aberto, mostra o protagonista diminuto em relação ao cenário do bosque, chorando com a cabeça entre os joelhos. Se, por um lado, as consequências em *Tomboy* (2011) não chegam a ser graves, a ideia de que o grupo, enquanto encarnação de um regime de verdade vigente, se advoga no direito de reter, conter à força e violar o corpo do personagem trans a fim de perscrutar a verdade validada pela biologia, está presente em ambos os filmes, ao menos em elementos semelhantes. Nas duas produções, a violência se expressa em diferentes intensidade e gravidade, mas é enfática ao atravessar a experiência transgressora da transgeneridade.

A violência recorrente nessas produções é a expressão do desencontro e da desobediência do corpo trans em relação às normas do gênero e da sexualidade, fundamentadas a partir de um regime de verdade, que legitima a determinação do gênero pelo genital e pela anatomia. A exposição da suposta incoerência do corpo trans desestabiliza e desmascara a norma. E essa desobediência do gênero deve ser punida com violência (BUTLER, 1993). A violência também sublinha uma tentativa de restaurar a ordem dos gêneros, impondo essa norma. Importante enfatizar que entender o gênero, assim, enquanto ato performativo, como propõe Butler, é fundamental para entender que a reiteração constituinte da performatividade não apenas possui o efeito de apagamento dos traços de produção do gênero, naturalizando-o, como, ao mesmo tempo, em um duplo gesto (BUTLER, 1993), denuncia a sua falibilidade.

4.2 [Linha de fuga 1] Meninos não choram e o olhar trans

Como observado até aqui, o filme *Meninos não Choram* (1999) e *Tomboy* (2011) reiteram imagens onde o corpo trans denuncia e expõe que a coerência e o alinhamento entre expressão de gênero, morfologia e desejo falham e, com isso, tornam-se vulneráveis à violência. E se a violência é recorrente nas produções examinadas nessa pesquisa, em contrapartida, foi possível encontrar pelo menos um deslocamento parcial dessa reiteração. Em *Meninos não Choram* (1999) constatamos uma ruptura com a perspectiva cisnormativa pressuposta nesse regime de verdade vigente que relega ao corpo trans o lugar do desvio. É justamente na sequência em que o corpo de Brandon é exposto que, segundo Halberstam (2005), o filme produz o olhar transgênero, configurando aí muito da potência dessa produção ao oferecer a imagem duplicada do protagonista e assumir o ponto de vista desse corpo trans.

Instrumento fundamental para esse feito é a desmontagem da hierarquia visual na construção do filme. Uma das cenas mais importantes na desconstrução da hierarquia subjacente ao dispositivo do campo/contracampo compõe a sequência em que Brandon é confrontado na casa de sua namorada, Lana, por John e Tom (que até então eram seus amigos) sobre seu “verdadeiro” gênero. Lana intervém afirmando que irá com ele em seu quarto para verificar. Nesse contexto, não há espaço para nuances do gênero: Brandon é interrogado rispidamente se ele é “homem ou mulher”. O que está em jogo nessa sequência é a primazia da anatomia, do biológico (e da verdade objetiva do aspecto entendido como natural que o configura) em relação ao gênero e ao sexo e, nesse sentido, pressupõe-se que há uma coerência inabalável nesse sistema que compõe o corpo sexualizado e generificado (BUTLER, 2010; 2012).

Ao corroborar a história de Brandon, negando lançar-lhe o olhar examinador de uma verdade supostamente objetiva (HALBERSTAM, 2005), Lana não convence John e Tom. Ambos arrastam o protagonista para o banheiro e o despem à força, segurando a cabeça de Lana de modo a obrigá-la a ver a genitália de Brandon. Nesse momento, o dispositivo do campo/contracampo duplica o protagonista (HALBERSTAM, 2005) e opera, por conseguinte, com dois Brandon(s): aquele que havia sido preservado pelo testemunho de Lana e este que é exposto de forma impetuosa perante ela,

um Brandon completamente vestido, um duplo, que retorna impassível o olhar do Brandon que é torturado. Nesta sequência de campo/contracampo entre o Brandon castrado e o Brandon transgênero, o olhar transgênero é constituído como um olhar

dividido dentro de si, um ponto de vista que vem de dois lugares (pelo menos) ao mesmo tempo, um vestido e um nu. O Brandon vestido é o que foi salvo pela recusa de Lana em examiná-lo; ele é o Brandon que sobrevive ao seu próprio estupro e assassinato; ele é o Brandon ao qual o público agora está suturado, uma figura que combina momentaneamente a atividade de olhar com a passividade do espetáculo. E o Brandon nu é aquele que sofrerá, suportará e, finalmente, expirará. (HALBERSTAM, 2005, p.85)

Fig. 12 - Brandon é confrontado por John e Tom.



Fonte: *Meninos Não Choram* (1999)

A violência como um todo dessa cena é contrastada com o *slow motion* do Brandon duplicado que irrompe no quadro. Nessa sequência, o som abafado, a pouca iluminação que é direcionada para o protagonista, cria uma atmosfera quase onírica que separa de forma abrupta os gritos, os choros e o tumulto do restante da cena. Nesse momento, enquanto Brandon encara a si mesmo, não se houve nada. O som é extraído e o plano médio emoldurado pelo marco da porta do banheiro, com ajuda de uma luz artificial e direta sobre o protagonista, ajuda a direcionar o olhar para o enfrentamento de si mesmo por Brandon. É assim que o filme assume o *olhar transgênero* (HALBERSTAM, 2005) como ponto de vista, fazendo com que ambos os eixos do dispositivo campo/contracampo se centrem na perspectiva de Brandon. É nesse sentido também que esse recurso desloca a unidade do ponto de vista que marca, em grande parte, o cinema representacional hegemônico desestabilizando, conseqüentemente, o seu espectador.

Ao duplicar Brandon nessa sequência, e inscrevê-lo no plano do campo e do contracampo, a diretora Peirce sublinha uma ruptura com os códigos naturalistas da imagem, uma vez que a duplicação do protagonista opera como uma opacidade que revela o aparato tecnológico, uma vez que Brandon somente pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, em função de um recurso cinematográfico. Ao romper com o código realista nessa sequência, a produção desmonta uma possível cumplicidade com a ideia de que a verdade sobre Brandon está inscrita no seu genital e na sua anatomia. Quebra-se assim continuidade característica da linguagem cinematográfica mais convencional (BORDWELL, 2013) e corrobora-se com a leitura de Halberstam (2005) que atribui a essa sequência de *Meninos não Choram* (1999) o feito de desestabilizar a hierarquia do olhar cisgênero sobre a transgeneridade na tela.

4.3. Corpos abjetos, torções do desejo

A segunda regularidade a ser trabalhada diz respeito à recorrência de uma imagem onde o corpo trans é mostrado despido. Como mencionamos em 1.2.4., essa recorrência se apresenta sob duas formas, uma constitutiva e uma arbitrária. Em relação à forma arbitrária, um panorama geral pode ser constatado, sobretudo, na Fig.13. Já a forma constitutiva será examinada ao longo nesse tópico a partir dos filmes *Num ano de 13 luas* (1978) e *Tirésia* (2003).

Para discutir a reiteração da imagem de nudez do corpo trans, produzidas por essas obras, direcionaremos nossa investigação para o exame da relação entre desejo e abjeção e suas devidas repercussões no cinema. Para tanto, será importante retomar a perspectiva feminista do cinema proposto por Mulvey (1983).

Discutida previamente no capítulo 3, nessa perspectiva a imagem cinematográfica depende de um modelo de uma separação rígido entre sujeito que deseja e um objeto que é desejado no plano. Essa organização visual é problematizada à medida que o corpo trans, enquadrado na imagem, passa a ser compreendido como abjeto.

A noção de abjeção que utilizamos nessa pesquisa é tributário, principalmente, de Butler (1993; 2012) sem desconsiderar o percurso de ressignificação que esse conceito sofre desde a obra de Kristeva (1982). Butler (1993, 2012) apropria-se do

termo abjeção para deslocar essa noção das bases psicanalíticas⁵³ propostas pela autora búlgaro-francesa.

Para Kristeva (1982), o processo de exclusão e recusa daquilo que é abjeto é um processo estrutural de fundação subjetiva. É a partir de um abjetar que o eu individua-se e se instaura como independente. Ao passo que a acepção de abjeção, para Butler (1993; 2012), implica um processo de exclusão coletiva e social como resultado de lógicas opressivas e normativas.

A exclusão necessária requerida pelo processo de subjetivação para que o Eu reconheça a si mesmo tem como momento inaugural o processo de separação do sujeito em relação ao corpo materno. O corpo materno “designa uma relação de continuidade” (BUTLER, 2012, p.125)⁵⁴ que deve ser rejeitada a fim de alcançar o domínio da linguagem adentrando o Simbólico.

Essa “abjeção primária” (SANTOS, 2013, p. 72) funda o sujeito, mas não encerra as possibilidades de novos processos de rechaço do abjeto, ao contrário, reiterar-se-ia em outros momentos de sua vida. Desse modo, tudo aquilo que causa repulsa, nojo e náusea evoca esse momento fundante no sentido de reafirmar as fronteiras de um Eu. De fato, para Kristeva (1982), a questão do abjeto é profundamente relacionada à ideia de fronteira e de ambiguidade inerente a ela. A fronteira é aquilo que interroga os limites do Eu.

A questão da fronteira torna-se de especial importância para nosso trabalho por estabelecer-se a partir da rejeição ao corpo materno. O corpo materno, na dimensão do

⁵³ A discussão psicanalítica subjacente à noção de abjeto na obra de Kristeva situa-se fora do escopo de trabalho de nossa pesquisa. Porém, algumas definições se fazem necessárias para entender esse conceito. Kristeva (1982) desenvolve o conceito de abjeção tendo como premissa a estruturação edipiana do inconsciente, dividindo-o em Eu, Super-Eu e Id, pensada por Freud. Outra premissa tomada pela autora, por influência lacaniana, é a compreensão de que a subjetividade se forma em função de processos de repressão de determinados significantes (SANTOS, 2013; BUTLER, 2012). Desse modo, a distinção entre um Eu e um Outro, uma exterioridade radical, seria fundamental para a constituição subjetiva individual. As ideias lacanianas a respeito da relação entre o Real (exterioridade radical), o Simbólico (esfera da linguagem e da cultura) e o Imaginário (individual e ilusório) também aparecem na base do pensamento de Kristeva.

⁵⁴ O corpo materno configura um corpo pré-discursivo que Kristeva (1982) designa como domínio semiótico. Ao entender esse domínio como espaço privilegiado de subversão e criação (SANTOS, 2013), a autora quer positivar a importância do corpo materno na fundação do eu, reorientando as bases psicanalíticas propostas por Lacan, onde a lei paterna ocupava lugar central na formação da subjetividade. Embora essa leitura do corpo materno seja potente na instituição do eu como possibilidade transgressiva e poética, ela ainda não escapa, como referimos, à esfera da subjetividade.

semiótico, é coextensivo ao corpo de seu filho como já comentamos. Essa espécie de continuum corpo materno/ corpo criança, ao ser anterior ao Simbólico (e à linguagem), institui o corpo da mãe como um corpo pré-discursivo, anterior à cisão que instaura a falta e o desejo⁵⁵ e estrutura a disjunção absoluta entre sujeito e objeto (SANTOS, 2013). Logo, o sujeito, ao ingressar no Simbólico, toma como abjeto essa exterioridade radical do corpo materno, que passa a situar-se em um limbo, um entre, um algo que não é nem objeto de desejo e nem sujeito, pois “existem vidas que não são sustentadas pelo desejo, uma vez que o desejo é sempre por objetos. Tais vidas são baseadas na exclusão.” (KRISTEVA, 1982, p. 6).

Desse modo, para Kristeva, o abjeto constitui um fora cujo estatuto de ser é negado e que não pode pertencer a lugar algum. O abjeto, com isso, torna-se uma zona de indiscernibilidade.

Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável. Está lá, bem perto, mas inassimilável. Isso solicita, inquieta, fascina o desejo que, no entanto, não se deixa seduzir. Assustado, ele se desvia. Enojado, ele rejeita. (KRISTEVA, 1982, p. 1)

Esse borramento do limiar entre o sujeito e objeto parece consistir nessas matérias que, por alguma razão, foram expelidas pelo próprio corpo do sujeito. Tal relação parece ser exemplificada por inúmeras referências de Kristeva (1982) a dejetos humanos: a merda, a urina, o vômito. É essa acepção em que o abjeto aparece como excremento, algo excretado pelo corpo, e da ordem do sujeito que parece interessar à Butler (2012; 1993) e também à nossa argumentação.

Da fundação do Eu, da individuação do corpo do sujeito em Kristeva (1982), Butler (1993) volta sua atenção ao corpo social:

a noção de abjeção designa uma condição degradada ou excluída dentro dos termos da sociabilidade. De fato, o que é rejeitado ou repudiado dentro dos termos psicanalíticos é precisamente o que não pode regressar ao campo do social sem que represente uma

⁵⁵ Tributária das noções psicanalíticas freudianas também é a noção de desejo como falta. Também por isso, Kristeva (1984) afirma que o abjeto é o gozo, pois, segundo Butler (2012) o gozo é precedente ao desejo e a falta que ele pressupõe.

ameaça de psicose, ou seja, da própria dissolução do sujeito. Quero propor que determinadas zonas abjetas dentro da sociabilidade também apresentam essa ameaça, constituindo zonas inabitáveis que o sujeito fantasia como ameaçadora à sua própria integridade, com a possibilidade de uma dissolução psicótica (eu preferiria morrer a fazer ou ser isto!). (BUTLER,1993, p. 243, grifos da autora)

A abjeção, nos termos butlerianos, ganha o terreno do social, como uma ameaça coletiva, uma ameaça às instituições e à lei. De certo modo, a abjeção como uma possibilidade de violação das regras, da lei já está presente em Kristeva (1982), pois a autora compara a abjeção ao crime por assinalar a fragilidade e falibilidade da lei, porém, ainda no campo da subjetividade. Em Butler (2012; 1993), a repercussão política da entrada dos corpos marcados pela abjeção ganha ênfase.

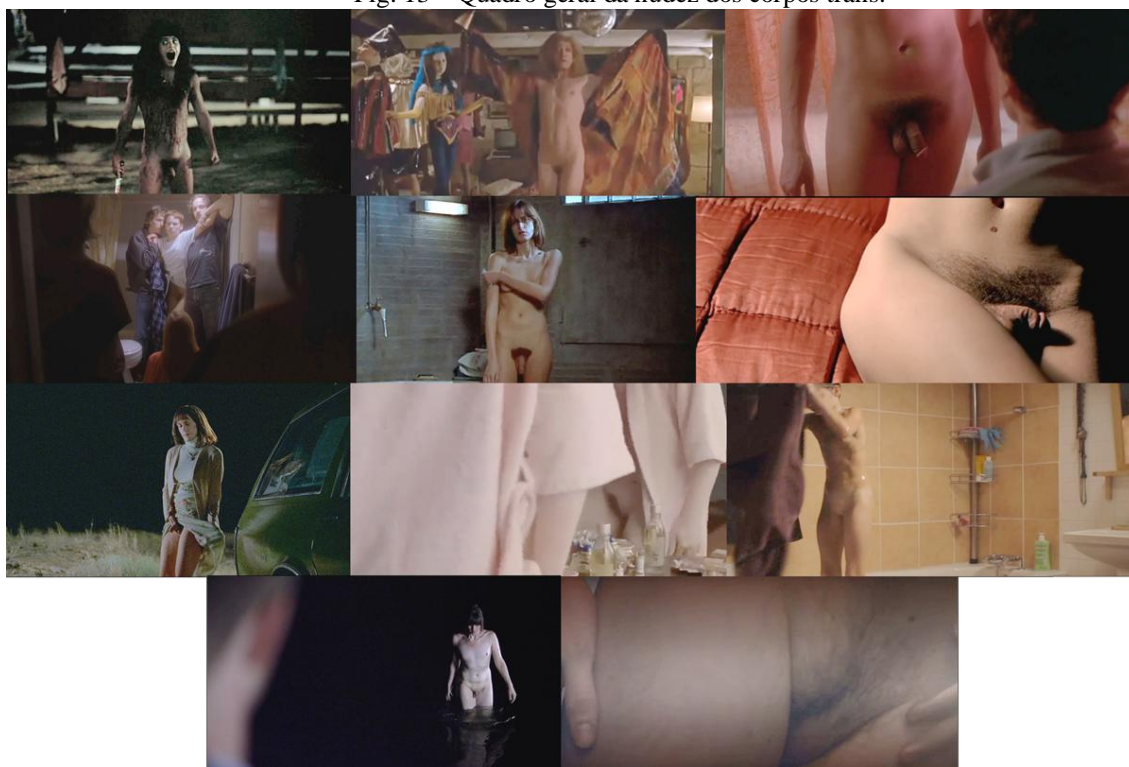
A noção de abjeção, em Butler (2012; 1993), enfatiza a ideia de que a performatividade guarda em si um potencial subversivo. Em *Bodies That Matter* (1993), a autora demonstra que o sujeito abjeto é o sujeito que se materializa para além dos esquemas de inteligibilidade válidos e aceitos socialmente. Nesse caso, a violência em relação ao corpo abjeto é diretamente decorrente do tensionamento que esse impõe às regras de validade social de sua materialização. Esses corpos são, especialmente no escopo desse trabalho, aqueles que infringem a heteronorma:

O “homem gay” ameaçaria a heterossexualidade a partir da castração e feminilização do corpo masculino. A “mulher lésbica”, por sua vez, apresentaria uma ameaça através da figura fálica feminina. A estratégia heteronormativa para fugir destes temores seria, precisamente, a abjeção destes corpos e práticas. (SANTOS, 2013, p.80)

A discussão sobre a relação entre abjeção e os corpos trans é transversal às análises que desenvolveremos nesse tópico e embasarão as reflexões decorrentes desse movimento. Os corpos examinados aqui são expostos enquanto abjetos em agenciamento com expressões de um desejo orientado por uma imagem de um corpo nu, e simultaneamente denunciados em traços de indiscernibilidade. São os casos de *Num ano de 13 luas* (1978) e *Tirésia* (2003). No caso de uma das obras aqui analisadas (*Num Ano de 13 Luas*, 1978), mesmo que não haja propriamente a nudez do corpo trans, os planos analisados dão conta de uma exploração imagética desse corpo forte o suficiente para inscrever-se no debate aqui proposto.

Em relação à exposição do corpo, de modo geral, a nudez trans cumpre funções dispersas nas produções. Em *Meninos Não Choram* (1999), a nudez revela uma suposta verdade e sanciona, no contexto narrativo, a violência. Já em *Tomboy* (2011), a breve sequência, que dá a ver a genitália do protagonista, sublinha o aspecto anatômico de modo quase didático: é preciso deixar claro o sexo da criança protagonista, já sugerida no título do filme⁵⁶. Ao retratar Laure/ Mickäel saindo de seu banho, a diretora Céline Sciamma escolhe um posicionamento oblíquo para a câmera que também não enquadra o corpo do protagonista de forma centralizada. A nudez de Laure/ Mickäel se mostra de modo casual à trama, sem que essa demonstração desloque o corpo do protagonista de sua rotina e sua intimidade. Com isso, essa nudez parece expressar-se de modo menos preponderante na organização do plano e, conseqüentemente, na narrativa.

Fig. 13 – Quadro geral da nudez dos corpos trans.



Fonte: *Acampamento Sinistro* (1983), *Silêncio dos Inocentes* (1991), *Traídos pelo Desejo* (1992), *Meninos Não Choram* (1999), *Tirésia* (2003), *Lado Selvagem* (2004), *Transamerica* (2005), *Quanto Dura o Amor* (2009), *Tomboy* (2011) e *Garota Dinamarquesa* (2015).

No total dos filmes que exploram, em algum grau, a nudez dos corpos trans, é possível observar um enquadramento similar em todos nos casos em que o corpo trans é

⁵⁶ *Tomboy* é um termo do inglês geralmente usado para referir-se à meninas com comportamento masculinizado.

visto como uma anormalidade. O corpo é centralizado no enquadramento, em planos médios, em sua maioria (à exceção de *Garota Dinamarquesa*, 2015), dando a ver o corpo e o rosto da personagem. A câmera assume assim a posição de quem observa, de quem presencia o corpo trans sendo revelado em sua suposta verdade. O enquadramento impõe-se como instrumento de averiguação dos corpos e, nesse sentido, corrobora com a afirmação de COMOLLI (2015, p.253) ao enfatizar que “enquadrar é ser violento”, se lança sobre os corpos, os constrange e arranca forçosamente uma confissão.

Nas imagens do quadro acima, à exceção de *Lado Selvagem* (2004), *Quanto Dura o Amor* (2009) e *Tomboy* (2011), os corpos trans são materializados de forma objetificada, seja pelo detalhe do plano fechado em Lili Elbe, em a *Garota Dinamarquesa* (2015), enquanto ela experiencia uma certa feminilidade em seu corpo, ao esconder seu pênis em frente ao espelho, seja nos outros exemplos em que a personagem trans é o objeto de observação. Nos casos de *Acampamento Sinistro* (1983) e *Silêncio dos Inocentes* (1991), a imagem, ainda, revela os corpos em momentos de instabilidade emocional dos personagens trans, onde estes são expostos em sua psicopatia.

Em regime similar aos registros fotográficos médicos de corpos trans e intersexos caracterizado por Singer (2006), a nudez desses corpos sustenta-se, diegeticamente, na pretensão de objetividade do estatuto da imagem. A imagem, nesse sentido, é tomada como elemento objetivo da narrativa desses corpos, como uma evidência verdadeira incontestável.

Porém, ao contrário do que acontece com as imagens impressas nos manuais médicos, no corpo da imagem cinematográfica, nas produções aqui comentadas, os olhos não estão cobertos por uma tarja preta (SINGER, 2006). A tarja preta sobre os olhos dos casos clínicos retira a subjetividade, despersonaliza o indivíduo, deixando claro que aquela nudez busca cientificidade e não pode ser creditada como pornográfica (SINGER, 2006). Os olhos, o rosto, a expressão das personagens aqui observadas estão presentes no plano: seria essa uma condição para que essa nudez seja tomada como desejável? Ou a leitura, proposta anteriormente desses corpos como abjetos é incompatível com qualquer forma de expressão do desejo?

O desejo que mencionamos é proveniente da hierarquia visual da imagem cinematográfica, sobretudo, em relação ao cinema hegemônico. Ao assumir a

perspectiva masculina como privilegiada, a imagem cinematográfica, segundo Mulvey (1983), organiza o desejo no plano e, conseqüentemente, o olhar do espectador:

A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência) resultou, não exclusivamente, mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. E foi somente através dos códigos do cinema bastante desenvolvido de Hollywood que o sujeito alienado, dilacerado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial na fantasia, conseguiu alcançar uma ponta de satisfação através da beleza formal desse cinema e do jogo com as suas próprias obsessões formativas. (MULVEY, 1983, p.440)

Há nessa forma de apresentação da imagem uma estrutura oculta e dependente da separação entre o sujeito (masculino) e objeto (corpo feminino). Desse modo, para Mulvey (1983), todo o desejo que o cinema suscita depende da objetificação do corpo feminino a partir do controle e dos processos de codificação impostos a ele pela cultura patriarcal. Ao destacar as estruturas opressivas e, segundo ela, desgastadas da exploração da imagem da mulher no cinema, Mulvey (1983), concede pouco espaço de diferença no modelo de produção cinematográfica dominante.

Considerando, porém, os excertos dos filmes a serem analisados sob essa perspectiva, os corpos trans, ao transgredirem os limiares das formas tanto masculinas quanto femininas, são expelidos como matérias abjetas da estrutura binária do gênero, perturbando, com isso, a hierarquia visual que codifica o desejo na imagem cinematográfica. Para aprofundar o debate a esse respeito, vamos proceder ao exame de *Num ano de 13 Luas* (1978).

Num Ano de 13 Luas (1978) é obra do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder que, além de dirigir e escrever o roteiro, produziu, trabalhou na fotografia, direção de arte e montagem da produção. Apontado como a mais pessoal do diretor (FAN, 2012), essa obra começou a ser gravada logo após o suicídio de seu namorado, o ator com quem trabalhou em outras produções, Armin Meier. Como resultado, a produção tem um tom melancólico, endossado por uma trilha densa e diversa, cores de tons terrosos, fortes e opressivos (por vezes acentuando o uso dos vermelhos em determinadas cenas, como a do suicídio no edifício de Anton), e um constante contraste

entre cenas repugnantes (a cena do abatedouro) com cenas em que Elvira pratica auto-asfixia erótica.

O filme conta a história dos últimos dias da vida de Elvira. Uma pessoa que se submeteu à cirurgia de redesignação sexual movida por amor e desejo por um ex-colega de trabalho, que teria lhe dito que somente poderia ter algum envolvimento com ela se ela fosse mulher. Assim, Elvira, ainda Erwin, viaja para o Marrocos, onde assume a identidade feminina a partir da intervenção cirúrgica em sua genitália, segundo a própria personagem revela mais adiante na narrativa.

Nessa produção Fassbinder assume um projeto de racionalização (HALBERSTAM, 2005) em relação à transgeneridade, onde a personagem trans se submete ao processo de transição de gênero em função de um aspecto motivador que lhe é externo, no caso a tentativa de ganhar o amor do colega. Elvira, mas adiante no filme, inclusive, chega a confessar que não é verdadeiramente uma mulher transexual, “talvez nem mesmo um homem gay”.

Essa construção de personagem, no entanto, parece jogar Elvira para além de um modelo de inteligibilidade estável, ela não se enquadra nas categorias disponíveis. Ela é expelida por elas.

As aproximações entre a organização do desejo na imagem e corpo abjeto que tensiona essa organização, começa a se desenhar, assim, no horizonte do filme. Logo após a sequência de abertura, Elvira chega a seu apartamento, ainda parcialmente despida, machucada após ter sido agredida por garotos de programa. A personagem senta-se no chão, próximo à porta, onde nota que Christoph, seu companheiro, aparece em casa após uma ausência de seis meses.

O diálogo que se estabelece entre os personagens é uma síntese cruel de como o corpo de Elvira é produzido como abjeto ao longo da produção. O corpo de Elvira não somente é rejeitado pelo amante, como desalinha e tensiona a estrutura do prazer visual (MULVEY, 1983).

Fig. 14 – “Olhe para você”.



Fonte: *Num Ano de 13 Luas* (1978)

Ao afirmar, em resposta ao companheiro, que a única coisa que teria feito errado era querer alguém que se importasse com ela e que a beijasse, Elvira recebe um tapa e é derrubada ao chão por Christoph enquanto ele diz “te beijar? Não me faça rir”. Ele então tira a camisa de Elvira (deixando-a apenas com as roupas íntimas), arrastando-a, imobilizada, para o quarto, em frente ao espelho, aos gritos de “se olhe no espelho”. Sem poder reagir à força que o ex-amante lhe impõe, Elvira é forçada a olhar seu reflexo. Para Christoph, Elvira não é mais que “um pedaço de carne gorda, repugnante, dispensável”. O rosto de Elvira para ele é repulsivo e revoltante, comparável a uma doença infecciosa, como a lepra.

A comparação que Christoph estabelece entre Elvira e a lepra colabora com a leitura da abjeção proposta por Kristeva (1981). A lepra é uma doença infecciosa que, se não tratada, age na pele, decompõe o tecido, faz a carne apodrecer até, eventualmente ser expelida pelo corpo, ou ser arrancada dele. Tal como o excremento, como o vômito, essa pele, esse pedaço de carne apodrecido já pertenceu, alguma vez, aos limites internos do corpo, mas passa a ser rejeitado e expulso dele: o abjeto não é objeto e muito menos sujeito. A náusea e o vômito também aparecem nas palavras de Christoph para desqualificar Elvira. Ela é toda repulsiva e asquerosa, segundo ele.

Christoph a espanca e humilha, afirma que ela não é “uma mulher real” e que não poderia imaginar que ela tornar-se-ia não mais que “um homem grande e gordo feito uma morsa”. Aqui o efeito do tempo parece ter sido corrosivo com os traços de feminilidade de Elvira. Importante, também, ressaltar que, durante toda essa sequência, Elvira veste apenas as roupas íntimas, destacando que um corpo sem estas vestimentas seria apenas um corpo lido como masculino. A decadência de seu corpo vai sendo reiteradamente utilizada para justificar o abandono de Elvira que ainda implora que

Christoph não a abandone, lembrando tudo que ela fez por ele (incluindo se prostituir para sustentá-lo).

Essa sequência é exemplar na destituição da humanidade de Elvira. O corpo da protagonista é exposto como matéria decadente que vai, gradualmente, perdendo seus contornos. Na desumanização desse corpo, é possível também compará-lo à carne animal (KAISER, 2012). Ideia reforçada pela cena de abertura da produção, quando Elvira rasteja como animal ferido para fora do enquadramento e, de forma ainda mais explícita, na sequência seguinte, quando a protagonista visita um abatedouro com Zora, onde, de forma visceral, Fassbinder mostra em um movimento de câmera panorâmico cuidadoso e demorado os animais sendo abatidos, perdendo a vida e, conseqüentemente, sua forma.

Ainda na sequência em que Christoph abandona Elvira, Fassbinder utiliza a câmera fixa, sempre utilizando os espaços do apartamento: paredes, portas semiabertas como molduras que forçam uma perspectiva oblíqua. Nesses fragmentos, bem como outros momentos do filme, essa perspectiva constitui um enviesamento da imagem que parece sublinhar o desalinhamento da estrutura de uma imagem organizada em função do prazer e do desejo, conforme propõe Mulvey (1983).

Fig. 15 – Planos oblíquos, molduras e voyeurismo.



Fonte: *Num Ano de 13 Luas* (1978)

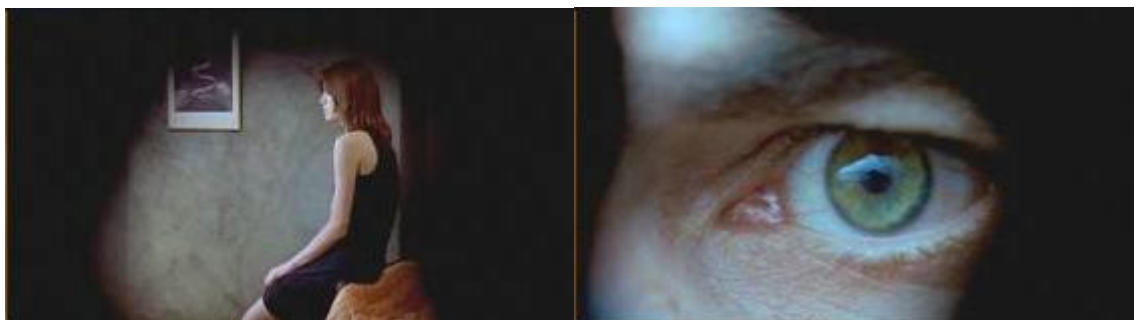
A obliquidade da câmera também parece reforçar um sentido de intimidade, como se alguém presente no apartamento se colocasse a observar a violência da cena, colocando o espectador em uma posição de *voyeur* no inferno particular de Elvira. A ideia de *voyeurismo* na construção da imagem cinematográfica está vinculada ao princípio que engendra o prazer visual e cinema, no pensamento de Mulvey (1983). O desejo que orienta o prazer do espectador é fortemente calcado no fetichismo do olhar, da prática do *voyeurismo*.

Fassbinder constrói, desse modo, um movimento duplo. Incita o desejo, a partir da construção de uma imagem emoldurada da intimidade de sua protagonista, enfatizando o corpo de Elvira como objeto de ação, ao passo que esse mesmo corpo, como um corpo que define em suas formas femininas, desestabiliza a estrutura e a organização da imagem orientada ao prazer.

No extremo da prática *voyeur*, encontra-se um sentimento de satisfação fundada no sadismo (MULVEY, 1983; KAPLAN, 1995). Ao apoiar-se em pressupostos psicanalíticos MULVEY (1983), defende que o olhar como um exercício do prazer pode ganhar contornos perversos, portanto, pois destitui o objeto de desejo de sua humanidade. De forma similar, a noção de abjeção opera na violência de uma rejeição e uma exclusão do abjeto da esfera do ser, ou do corpo trans da ordem do humano. A materialização do abjeto, nesse sentido, já é, em algum grau violenta (BUTLER, 2012;1993).

A constituição de um *voyeurismo* inscrito na imagem aparece tanto em *Num Ano de 13 Luas* (1978) quanto em *Tirésia* (2003). Ambas as produções recorrem à estratégia da construção de molduras do olhar e da intimidade, a partir dos posicionamentos de câmera e outros artifícios como o buraco da fechadura da porta do cativo de Tirésia, por onde seu sequestrador lhe observa. Nos dois filmes, uma perspectiva *voyeur* é assumida, reforçando a ideia de que há alguma ordem de desejo em relação aos corpos enquadrados no plano.

Fig. 16 – Molduras e voyerismo em *Tirésia*.



Fonte: *Tirésia* (2003)

Tirésia (2003), filme do francês Bertrand Bonello, conta a história de um apreciador da “beleza da cópia”, um esteta que sequestra uma mulher transexual que se prostitui nos arredores de Bois de Boulogne em Paris. A personagem trans, que dá nome ao filme, é mantida em cativeiro até sua imagem feminina esvanecer-se pela privação dos hormônios.

A produção é rica em elementos de grande simbolismo, em referências religiosas e da mitologia grega. Como o nome do filme também sugere, a história de Tirésia evoca paralelos com o mito grego homônimo⁵⁷. O filme parece propor uma sobreposição entre mito e personagem: a Tirésia de Bonello se prostitui, seu corpo expressa a ambivalência das marcas do masculino e do feminino, tem seus olhos violentamente rasgados e, cega, torna-se uma espécie de oráculo já na segunda metade da produção.

Desde a abertura do filme, é possível observar o forte uso de recursos metafóricos. A lava que se move lentamente, ao som da sétima sinfonia de Beethoven, demonstra a força indomável da natureza e da mudança que, parece aqui, não somente remeter à transformação do corpo de Tirésia, mas também à imposição de um destino inescapável. Nada do que ela é ou torna-se, de algum modo, é resultado de suas

⁵⁷ Tirésias, na mitologia grega, é um célebre profeta tebano cego. Seu mito possui versões distintas, porém, de acordo com uma delas, a cegueira dele é atribuída a Palas Atena, porque ele a viu, por acaso, nua. Arrependida, a deusa lhe conferiu o dom da profecia. Segundo outra versão, Tirésias, certo dia, enquanto orava no monte Citorão, viu duas serpentes venenosas copulando, que se voltaram contra ele; tentando separá-las, matou a serpente-fêmea e transformou-se em mulher, tornando-se uma prostituta famosa. Anos depois, indo orar sobre o mesmo monte Citorão, encontrou outro casal de cobras venenosas copulando. Matou o macho e se voltou, então, a ser homem. Por ter experienciado tanto a masculinidade quanto a feminilidade, Tirésias foi questionado por Zeus e Hera, que discutiam sobre quem teria mais prazer na relação sexual, se o homem ou a mulher. Ao responder em favor de Zeus, Hera, furiosa, cegou Tirésias. Zeus, então, compadecido e em recompensa por Tirésias ter dado a ele a vitória, concedeu-lhe o dom da previsão (BRANDÃO, 1986).

escolhas, afirma a própria protagonista. Ressaltando, assim, a inexorabilidade de um destino que lhe é imposto.

O antagonismo de Terranova em relação à protagonista *Tirésia*, assentada na escopofilia⁵⁸, é uma chave importante para compreendermos o sentido ambivalente do corpo trans na organização do plano e, conseqüentemente, o movimento de excretar esse corpo da ordem do desejo, relegando-o à zona de abjeção.

Terranova, o sequestrador, é apresentado como um observador, como alguém que sente prazer no olhar, no contemplar, embora sua expressão apática e seu semblante imóvel não o digam. Ele anda pelas ruas de Paris, à margem do rio Sena enquanto defende, no solilóquio introdutório, que “o original é vulgar” e que a “beleza perfeita está na cópia”. As cenas externas, em que ele caminha pela cidade, são intercaladas por cenas internas em que ele parece colocar em ordem o quarto que será o cativo de Tirésia. Mais fragmentos, visitas a museus, contemplando um jardim de rosas, dão conta de evidenciar um Terranova como um *voyeur*.

Fig. 17 – Terranova, um esteta.



Fonte: *Tirésia* (2003)

Ao examinar os fragmentos que apresentam Terranova, é possível perceber que a produção assume seu ponto de vista, reforçando posteriormente a presença de Tirésia como um algo outro. A imagem em que o sequestrador interage com o seu jardim, logo no início da produção, exemplifica a assunção da perspectiva do antagonista. O texto em *voz over* parece afirmar que o espectador está dentro da consciência dele. É quando ficamos sabendo de seu fetiche pela noção de cópia, por aquilo que não é dado por uma

⁵⁸ Inicialmente desenvolvida por Freud, em *Três Ensaios sobre a Sexualidade* (1905), a escopofilia é um dos instintos que compõem a sexualidade independentemente das zonas erógenas que atuam como pulsões (MULVEY, 1983). Para a autora, a escopofilia é um dos prazeres possíveis oferecidos pelo cinema.

suposta natureza. O enquadramento fechado, com a câmera fixa atrás de sua cabeça, enquanto esse dirige seu carro rumo a Bois de Boulogne, parece sugerir que o espectador está sendo igualmente *voyeur* do seu íntimo, um confidente ou um cúmplice.

Chegando ao bosque, Bonello faz uso da câmera em *travelling*, mostrando os corpos trans enfileirados oferecendo seu serviço. São ouvidos risos e trechos de diálogos espontâneos, na maioria em português⁵⁹, entre as profissionais, enquanto os possíveis clientes circulam entre elas de carro ou a pé. A escassez de luz deixa pouco a ver para além dos corpos. Um verdadeiro mercado de carnes.

Terranova encontra Tirésia sentada em um tronco de árvore em meio ao bosque, cantando Terezinha de Jesus, canção do folclore brasileiro. Ele parece ter sido atraído pelo seu canto, pela sua voz. É então que ele decide levá-la. O bosque parece também configurar uma forma simbólica. A escuridão e natureza podem ser lidas como referências a uma suposta ordem natural do desejo que, nesse caso, apresenta-se obscuro, passível de ser escondido e, nunca, publicizado.

Fig. 18 – O bosque e o primeiro contato.



Fonte: *Tirésia* (2003)

O cativeiro de Tirésia é igualmente escuro, feio, com poucos objetos e elementos, chama a atenção o quadro de uma serpente que a própria protagonista

⁵⁹ Algo similar inclusive acontece em filmes como *Princesa* (2001) e *Wild Side* (2004), em ambos os filmes, travestis e mulheres trans brasileiras são a maioria das que se prostituem nas ruas europeias.

observa. A serpente pode ser lida tanto quanto uma referência ao mito original de Tirésia quanto à própria ideia de pecado.

Diante da negativa de Terranova em prosseguir com o programa, Tirésia insiste que é uma “puta” e que está ali para fazer sexo; enquanto isso, ela se despe. É nesse momento que Terranova oferece um vestido preto à Tirésia e anuncia que ela viverá com ele a partir daquele momento.

Durante o tempo em que passa presa, Tirésia é observada por Terranova através da fechadura. É também amarrada à cama por ele, para que possa deitar ao seu lado e observá-la imóvel. Ao banhar-se, Tirésia faz questão de mostrar seu corpo, sua anatomia e seu genital, impelindo à Terranova que a veja, “olhe para o que eu sou, é inumano, é nojento”. Terranova mantém seus olhos fixos em Tirésia.

Fig. 19 – Tirésia, objeto.



Fonte: *Tirésia* (2003)

O jogo do olhar como exercício do desejo é constante durante a produção e reafirmada quando, com o passar dos dias, Tirésia vai perdendo suas feições femininas em função de uma privação abrupta dos hormônios. Terranova, que é incapaz de conseguir a substância e, ao não saber como lidar com a beleza da feminilidade que se definha.

Fig. 20 – Terranova examina Tirésia perdendo seus traços femininos.



Fonte: *Tirésia* (2003)

O olhar que deseja Tirésia é também o olhar que guarda uma relação ambivalente com seu corpo. A genitália que o fascina é também a genitália que causa repulsa. Essa repulsa, por fim, se impõe e marca de forma definitiva e cruel a expulsão de Tirésia para o domínio do abjeto ao perfurar os olhos de Tirésia com uma tesoura, e deixando-a para morrer em algum outro bosque longe dali, em uma localidade mais bucólica que a urbana Paris.

Esse momento do filme marca o fim da primeira parte. Na segunda parte, a personagem principal é interpretada por um ator cisgênero, corroborando a ideia de que a protagonista já está completamente em suas formas masculinas. Já o ator que interpreta Terranova aparece como padre François. Tirésia é acolhida por moradores de um vilarejo e desenvolve clarividência. Em função disso, começa a se popularizar e desperta suspeitas na igreja local. Ao confrontar Tirésia, o padre François precisa que ela confesse o seu dom, sua vida pregressa, seus pecados.

O puro e o impuro e o pecado também são noções que remetem aos signos religiosos presentes em Tirésia, sobretudo o relato de sua protagonista em tom de confissão ao padre François. O pecado somente existe em sua oposição ao sagrado. Ao inserir essa dimensão religiosa, e fazê-la encarnada na figura de seu algoz na primeira metade da produção (e submeter sua protagonista à confissão dos pecados), Bonello impõe uma moralização do desejo, sobretudo, aquele vinculado aos corpos como o de Tirésia, corpos abjetos. Desse modo, a introdução do pecado e da moralidade religiosa configura uma modulação do desejo no plano narrativo.

Foucault (1998) explica que o conceito de sexualidade é tardio, vindo a surgir em meados do século XIX. Articulada às estratégias do biopoder, a sexualidade configura um dispositivo que regula e valida certas práticas e expressões da sexualidade. Sendo por meio da sexualidade que os indivíduos são levados a dar sentido aos seus prazeres e desejos

A sexualidade é um campo frutífero do exercício produtivo do poder no corpo que se estabelece, segundo Foucault (2015,1998), a partir de três eixos: formação de saberes, sistemas de poderes regulatórios das práticas e formas pelas quais os indivíduos podem e devem se reconhecer. Esse dispositivo dá forma e produz modelos de inteligibilidade de si em relação aos indivíduos.

O homem que deseja, deseja assim de acordo com certos modelos e formas disponíveis e validadas de desejo. O aparecimento do homem que deseja (1998) tem, sobretudo, influência do pensamento cristão e dos mecanismos de confissão. O desejo é aquilo que se confessa como uma verdade oculta, uma verdade de si mantida intimamente.

Em relação às práticas da sexualidade dissidentes, Foucault argumenta (2012b, 2015, 1998) que a prática repressiva por si só não explica a tecnologia complexa que o poder emprega no corpo, pois ela não dá conta de explicar o controle produtivo do poder engendrado por diversos campos de saber. O poder responde ao corpo sexual produzindo mecanismos de exploração econômica da sexualidade e do desejo, por exemplo, a pornografia, ou ainda, os padrões físicos de beleza corporal. De onde decorre que o desejo excitado por outras configurações corpóreas é visto como desviante.

O corpo abjeto, ao ser expelido da dimensão do humano, é produzido como margem e como periferia (BUTLER, 1993). Configura-se, igualmente, como risco, como a ameaça observada por Butler (1993). A produção do corpo trans como abjeto e conseqüentemente como ameaça é necessário para o funcionamento da heteronorma no diagrama de poder e do controle biopolítico dos corpos. Reforça-se, assim, a ideia de abjeto como “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto.” (KRISTEVA, 1982, p. 4). Defendemos que é da perturbação das regras e da ordem que próprio desejo acerca desses corpos é suscitado nas estratégias assumidas pelas produções examinadas.

A condição *voyeurista* do prazer (MULVEY, 1983), observada nas produções, é sublinhada pelas escolhas de emoldurações do quadro que Fassbinder faz uso em *Num de 13 Luas* (1978), ou pela moldura sugerida pela fechadura que enforma o olhar obsessivo do sequestrador de Tiresia (2003). Da mesma forma, o modo como Tirésia se sente em relação ao próprio corpo depende da capacidade de olhar. Sem poder ver-se, não importa que aparência tenha, afirma ela, até o momento em que efetivamente deixa de se identificar com o feminino.

Ambos os corpos vão sendo expelidos do plano do desejo à medida que vão dando a ver as marcas do masculino, enquanto os traços de feminilidade vão se desfazendo em um devir abjeto. Nessa desmontagem do corpo, este ganha em ambiguidade, já que as marcas bem definidas do feminino se apagam. Segundo Bento (2009), é nesse jogo entre a masculinidade das marcas anatômicas e a feminilidade dos atos e das práticas, característica da transgeneridade feminina nesse caso, que ocorre uma incessante ressignificação e negociação em relação à heteronormatividade. O que ajudaria a explicar o próprio desejo suscitado por esses corpos,

Pensar a relação margem/centro em termos de continuidades pode ser uma interessante chave explicativa para a relação entre puro e impuro, desejo e abjeção, prazer e perigo. Aquilo que é construído pelo centro como abjeto, o corpo “pecaminoso/doente da travesti”, é reelaborado nos marcos do prazer, tornando-se estruturante do desejo. Embora definidos como esferas que deveriam viver separados, sem nenhum nível de intersecção, estas polaridades discursivamente excludentes se alimentam da existência do outro negado. É um processo contínuo de retroalimentação. (BENTO, 2009, p.20)

A afirmação de Bento (2009) insiste em uma oposição constitutiva entre a abjeção e o desejo na matriz de inteligibilidade da transgeneridade. O corpo trans desperta desejo porque tensiona as margens, as fronteiras do perigo e do proibido da hetero(cis)normatividade. Simultaneamente, a condição trans é objetificada e exotificada. Nesse sentido, a dimensão humana de Tirésia e de Elvira, em ambas as produções analisadas, é constantemente anulada por diferentes estratégias narrativas e formais, conforme analisamos.

Em relação à hierarquia visual da imagem cinematográfica, a condição trans provoca um certo abalo na estrutura observada por Lauretis (1984) e Mulvey (1983). A imagem que consagra à mulher, ao feminino, o lugar de objeto de desejo de um

espectador que é predominantemente masculino, o “homem que deseja” (FOUCAULT, 1998), é desmontado pela presença trans. Com isso, o apelo ao desejo masculino, estruturante da narrativa do filme, segundo essa perspectiva, seria desestabilizado.

Elvira parece não pertencer às categorias do feminino e masculino, suas ações patéticas em torno de um desejo nunca correspondido parecem transcender os lugares comuns dos gêneros nas estruturas narrativas. O que é enfatizado pelas várias falas da personagem nesse sentido. Enquanto isso, Tirésia se constitui na ambiguidade de seu desejo (como é possível observar na cena em que Tirésia faz sexo com um casal heterossexual e cisgênero) e de sua identidade. Essa ambiguidade é marcada pela divisão em dois da estrutura do filme e, igualmente, sublinhada nos traços de feminilidade de seu corpo que definham e se esvaem. Com isso, essa personagem parece também instituir um jogo em que ambos os papéis, o masculino e o feminino, se alternam e se friccionam.

A estratégia formal escolhida por Bonello para produzir esse tensionamento é composta por um ritmo repetitivo de quadros, que ressaltam a rotina de confinamento a que Tirésia é submetida. Ela é sistematicamente desamarrada, observada por Terranova, alimentada e é novamente amarrada. O segundo movimento da sétima sinfonia de Beethoven, trilha que perpassa o filme, também reforça a ideia de repetição, visto sua insistência e preponderância ao longo da produção. De modo geral, são utilizados planos médios, onde a câmera está quase sempre situada na altura da visão de Terranova, corroborando seu olhar. Os poucos planos fechados restringem-se aos momentos em que Tirésia é amarrada na cama. Nesse caso, o enquadramento detem-se no movimento das mãos, tanto as que amarram quanto as que são amarradas.

O desfecho de ambas as personagens parece ser indissociável do jogo conflituoso entre o desejo do olhar e a abjeção que o corpo trans incita. Tirésia tem a sua visão ceifada e é abandonada à morte na medida em que seus atributos femininos se desfazem. Enquanto Elvira parece ser nem homem ou mulher o suficiente para ser correspondida pelo afeto de alguém e, por fim, acaba por se matar. Em ambos os filmes, na medida em que o corpo se desfaz em suas linhas, perde sua inteligibilidade enquanto habita a indeterminação dos gêneros e, assim, deixa de excitar o desejo para provocar a violência.

4.4. [Linha de fuga 2] Planos fechados e a indiscernibilidade dos corpos em Lado selvagem

Como visto no item anterior, o corpo trans torce o olhar que deseja à medida que dissipa as fronteiras do gênero inscrito em seu corpo. A redundância de uma imagem composta a partir de plano médio, frontal, que centraliza o corpo no quadro de modo a fazer confessar o desacordo entre genital e expressão de gênero reivindica a objetividade dessa imagem, tal como pretendiam os antigos manuais médicos, conforme explica Singer (2006). Nessa estratégia de enquadramento e produção de imagem, há uma pressuposição de que o que está visível, a anatomia, o genital do corpo trans desnudo basta na afirmação de uma verdade desse corpo que afiança tanto a abjeção dirigida a eles, como a violência que os vitima.

Lado Selvagem, filme de 2004, de Sébastien Lifshitz, nos apresenta a narrativa de uma mulher trans se prostitui nas ruas de Paris e que precisa voltar à cidade onde cresceu, no interior da França, para cuidar da mãe em seus últimos dias de vida. Nesse retorno às origens, seus dois amantes a acompanham. Lifshitz trabalha, assim, a partir das relações de afeto que se instauram nessa convivência.

Essa produção recorre a um plano de fragmentação para apresentar a protagonista de sua produção. Logo no início do filme vemos planos fechados que mostram segmentos de um corpo humano. São segmentos pouco conclusivos para a definição de uma forma fechada e determinada, não é possível saber de quantos corpos a imagem trata, seria apenas um ou mais corpos? A montagem alterna um dorso, dedos que revelam unhas tomadas de um vermelho forte que pouco contrasta, porém, com a colcha sob o corpo, mais uma fração do dorso escondendo em sua base o volume de um seio. É possível ver ainda pés cujos dedos trazem unhas com a mesma cor mostrada anteriormente. No fragmento seguinte cabelos longos e cacheados disputam o espaço do quadro com a parte superior das costas. Seriam desse mesmo corpo? A montagem nos oferece, na sequência, outras partes que, afinal, parecem compor uma mesma figura: nádegas, a articulação de um membro não totalmente identificável, um pênis, um umbigo impondo-se à sombra que consome as suas adjacências e um par de seios que não revelam, porém, o rosto de quem os ostenta.

Fig. 21– Fragmentos de um corpo sem rosto.



Fonte: *Lado Selvagem* (2004)

É apenas na sequência seguinte que o rosto da protagonista Stéphanie, em plano fechado, é mostrado já em outro cenário. A montagem desses planos apoia-se na música que guia a passagem de uma sequência de planos à outra. Parte de uma estrofe que se ouve de forma repetitiva questiona: “Você é um garoto ou uma garota?”. A música é executada no plano diegético, em um ambiente pouco identificável, por uma figura com traços andróginos, e o público que ouve a performance é composto exclusivamente por travestis e mulheres trans. Na repetição dessa linha da música, a protagonista dá a ver uma lágrima e com isso parece conferir um todo à figura apresentada de modo desmembrada e desarticulada nos fragmentos anteriores.

Essa estratégia desterritorializa o genital mesmo antes de atribuí-lo a qualquer corpo que seja e apenas o reterritorializa no rosto que vai às lágrimas. A composição observada na introdução da protagonista, ao agenciar esses planos fragmentados, excede em intensidade o plano médio que reivindica a objetividade em outras produções. Esse recurso ainda é evidenciado em outro momento bastante significativo da produção, ao mostrar a relação sexual entre Stéphanie e seus dois amantes.

Um dos elementos mais potentes dessa narrativa está na relação poliamorosa que a protagonista mantém com dois homens cisgêneros. São imagens tomadas de afeto, cuidado e carinho, entre as quais é possível destacar, de acordo com os fins propostos na regularidade trabalhada aqui, os fragmentos que compõem a sequência em que eles se relacionam sexualmente.

Fig. 22 – A mistura dos corpos.



Fonte: *Lado Selvagem* (2004)

Nos fragmentos acima, como é possível ver que o enquadramento é totalmente impregnado de formas corporais que, no entanto, compõem um amalgama. O que não é escondido pelas sombras, confunde-se e funde-se em um movimento que o quadro não é capaz de revelar. Os planos fechados não distinguem o corpo trans dos outros corpos, tudo o que se vê é uma intensidade que preenche o quadro e rompe com o plano médio inquisidor dos antigos manuais médicos e, com isso, perturba o autoritarismo de um único ponto de interesse a orientar (e restringir) o olhar na imagem⁶⁰.

Os planos fechados, ainda, na sua aproximação com a matéria que dá a ver, desfazem os contornos e as linhas que definem e recortam essa matéria (LEITES, 2017) em primeiro plano. O que essa imagem expressa é o afeto como entidade, abstraída da matéria ou da superfície que o continha. É isso que DELEUZE (1983) define como imagem-afecção, a imagem que ele corresponde ao primeiro plano e o rosto:

O que chamamos de composição interna do primeiro plano dirá então respeito aos seguintes elementos: a entidade complexa expressada, com as singularidades que comporta; o ou os rostos que a exprimem, com estas ou aquelas partes materiais diferenciadas e tais relações variáveis entre as partes (um rosto se endurece ou se entenece); o espaço de junção virtual entre as singularidades, que tende a coincidir com o rosto ou que, ao contrário, o excede; o afastar-se do ou dos rostos, que abre ou descreve este espaço... (DELEUZE, 1983, p.134)

⁶⁰ Nessa obra, julgamos que há certa correspondência entre a imagem-afecção, que observamos aqui, com a proposta de uma imagem rizomática por Singer (2006), comentada no capítulo anterior, em função da dinâmica de não centralidade e dispersão dos pontos focais no plano.

Há a expressão de um afeto na indiscernibilidade da fricção dos corpos em *Lado Selvagem*, pois desorienta os espaços e desordena o olhar acentuando, desse modo, a intensidade na imagem. Rancière comenta que “para Deleuze a fragmentação de corpos e de planos é em si mesma um procedimento ambivalente” (2001, p.23), pois é capaz tanto de desorientar como exacerbar a coordenação visual ao enfatizar e fixar um único elemento em cena. No caso de *Lado Selvagem*, o que é possível observar é uma imagem que intensifica sua qualidade expressiva ao diluir o contorno e as formas dos corpos no quadro. O corpo trans, nesse caso, escapa da pressuposição de inteligibilidade, que a imagem comentada no item anterior carrega consigo, para encontrar o afeto na mistura com os outros corpos.

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

4.5. A imagem precária

A regularidade a ser discutida nesse tópico trata da precariedade e relaciona-se diretamente com as reflexões desenvolvidas no item *Do Biopoder às Micropolíticas*. Essas questões embasam um entendimento do corpo trans como população, ou seja, na relação com outros corpos e na sua inserção em uma coordenada espaço-temporal específica. Para designar a relação do corpo trans com seu entorno, físico e afetivo, utilizaremos o termo ambiência. Constatamos nessa relação, como iremos argumentar nesse tópico, uma configuração do precário não apenas sustentada nos elementos narrativos, mas também nos elementos formais, a partir da análise dos filmes *Vera* (1987) e *Tangerine* (2011). Utilizaremos, ainda, mosaicos que exploram dois aspectos mais gerais da precariedade, as imagens de zona de meretrício e as imagens de precariedade material.

A aposta no termo ambiência sustenta-se na sua abrangência ao levar em consideração não apenas o espaço em que o corpo trans reside, mas também nas relações com outros corpos que o cercam e que coabitam esse mesmo espaço. Além disso, na compreensão do termo, na perspectiva cinematográfica, defendemos a ambiência como “o que circunda um corpo e age sobre ele, com o risco de que o corpo

reaja sobre o meio” (DELEUZE, 1983, p.178). Há, portanto, um duplo movimento de implicação entre o corpo trans e outros corpos, espaços, geografias e arquiteturas.

No conjunto de produções que provoca questionamentos sobre a precariedade, emerge a constituição de um corpo social e, conseqüentemente, uma relação marcada por tensões entre este e o corpo trans. Nesse sentido, para a discussão proposta para esse tópico, nos interessa abordar os desdobramentos dessa relação a partir da ação de um biopoder.

As estratégias do biopoder na relação com a transgeneridade atuam tanto na tentativa de assegurar a condição de anormalidade dos corpos trans, como na articulação de mecanismos de exclusão desses corpos do corpo social. Nesse sentido, esses corpos são tornados socialmente vulneráveis. Essa dupla relação se institui a partir de uma racionalidade que sustenta a abjeção desses corpos, pois escapam às prescrições normativas que estabelecem que o corpo deve ser reprodutivo (ideia subjacente à pressuposição de coerência entre anatomia, expressão de gênero e desejo) e, conseqüentemente, produtivo. Tal gerenciamento dos corpos é trabalho exercido pelos meios institucionais, pelo saber e práticas jurídicas e médicas insinuando-se na racionalidade própria do fazer político na administração da vida (FOUCAULT, 2015). Essas práticas se orientam no sentido de seccionar o corpo social, na tentativa de eliminar a transgeneridade como um sintoma de um corpo doente, segmentando, inclusive, a espacialidade onde se situa esse corpo: produz-se, assim, à margem.

A noção de precariedade se impõe a partir não apenas de uma leitura do precário como socialmente vulnerável. Entende-se, também, a precariedade como uma condição de reconhecimento de uma vida por outra, a partir da comunhão da fragilidade dos corpos diante da morte (BUTLER, 2004). Um corpo passível de morte reconhece no outro essa possibilidade. Para Butler (2004), é essa distribuição igualitária da mortalidade que instaura a possibilidade de constituição de comunidades. No entanto, Butler (2004) afirma, há uma economia da precariedade que potencializa e induz a fragilidade de alguns corpos. Essa economia se sustenta no exercício de um biopoder que determina as vidas que são dignas de luto e as que não são. Desse modo, o conceito proposto por Butler (2004) nos permite trabalhar com duas acepções de precariedade: vulnerabilidade social (e material) e condição de reconhecimento e constituição de comunidades.

Considerando esse duplo aspecto do conceito, as análises examinadas nesse tópico propõem um encadeamento entre os ambientes diegéticos observados e uma apropriação da precariedade na técnica de produção de imagem. Nas análises que serão desenvolvidas aqui, é possível observar filmes em que se empregam recursos de baixo orçamento⁶¹, tal como *smartphones* e câmeras de vídeos, a invasão dos instrumentos de gravação no quadro como câmeras e microfones, além da própria crueza de cenários empobrecidos.

Quanto às narrativas, os filmes acentuam as recorrências da afirmação de um “lá fora” ou um “aqui fora”, que apontam para uma segmentação do espaço que rechaça os corpos trans. A estratégia do biopoder, nesse sentido, é restringir a circulação desse corpo nos espaços saudáveis do corpo social, interditando a movimentação da população trans no espaço da cidade. Nessa configuração de ambiente, parte significativa da população trans, especialmente as mulheres trans e travestis, ocupam as margens degradadas da cidade e transitam pelo universo peculiar da noite, configurando o código de um universo à parte (BENEDETTI, 2005). A produção das margens, dos submundos, das ruas onde corpos trans se prostituem se dá na tentativa de organizar os espaços da cidade sob o regime de uma racionalidade biopolítica.

O espaço segmentado que o corpo trans habita é produzido na imagem cinematográfica a partir da recorrência de uma degradação de todo o ambiente em que a narrativa transcorre, algo evidenciado, sobretudo, na produção de zonas de meretrício e entornos periféricos e materialmente frágeis. Essa imagem situa o corpo trans nos espaços precários onde os corpos se prostituem. Precários, pois expõem esses corpos não apenas como um produto à venda, ao fetiche, mas também às violências física, verbal, jurídica e econômica. No entanto, a precariedade dessas ambiências também diz respeito à própria condição de comunidade e afetividade que se instaura nesse contexto, questão bastante presente em *Tangerine* (2015), por exemplo.

⁶¹ Em relação a essa regularidade, considerando os recursos de baixo orçamento, poderiam ser citados, *Tangerine*, *Paris is Burning*, *Princesa*, *Ticked-off Trannies With Knives*, *By Hook or By Crook* e *Southern Comfort*.

Fig. 23 – Zonas de meretrício



Fonte: *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *Princesa* (2001), *Tirésia* (2003), *Eu te Amo* (1981), *Lado Selvagem* (2004), *Café da Manhã em Plutão* (2005) e *Tangerine* (2015).

Essas imagens, na maioria das vezes, se valem da ambiência noturna (a exceção é *Tangerine*), onde o próprio investimento de luz artificial se faz precário. A aposta na escassa luz natural parece apontar para a falta de recursos do ambiente em que o corpo trans está inserido. A ausência dos tons claros invade a imagem, os tons escuros consomem os corpos, as expressões e as silhuetas, fazendo com que os limites entre corpo e ambiente se diluam na precariedade dessa relação. O corpo trans e a margem, assim, se confundem, são uma e mesma coisa, na perspectiva dessa regularidade discursiva. Não há, portanto, estratos de luz capazes de diferenciar a transgeneridade da precariedade nas imagens acima que situam corpo trans nessas zonas noturnas de prostituição. Desse modo, se a luz no cinema parece realçar ideais mais elevados, ou implica relações mais imateriais com os elementos em cena, como afirma Aumont (2004), o valor negativo da luz, ou seja, a sombra nesse caso vai reforçar a materialidade desse corpo vulnerável, rebaixado e à margem.

Em filmes como *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *Princesa* (2001), *Tirésia* (2003) e *Tangerine* (2016), esse espaço é constituído de forma um tanto caótica, com movimento manual de câmera, pouca luz natural e utilização de som ambiente, onde as vozes de travestis brasileiras (*Tirésia*, *Lado Selvagem* e *Princesa*) se sobressaem no burburinho em português no plano de fundo da ação. Os planos aéreos de *Tudo Sobre Minha Mãe*, *Princesa* e *Tirésia* parecem ainda querer ressaltar o todo de um espaço de constituição atípica no meio da cidade.

Há, ainda, outros modos e estratégias de dar a ver o precário nessas produções. Seja pela degradação do cenário, na sequência final de *Vera* (1987), seja pelo posicionamento da câmera que revela o microfone que invade o plano e a diretora-entrevistadora em *Paris is Burning*, seja pela preponderância de uma imagem tomada

pela textura crua de mesas e paredes sujas e riscadas e mãos naturalmente descuidadas como em *By Hook or By Crook* (2001) e *Tangerine* (2016) em plano fechado, ou ainda, pela escassez de recursos materiais das personagens em todas essas produções.

Fig. 24 – A dispersão da precariedade



Fonte: *Vera* (1987), *Paris is Burning* (1990), *By Hook or By Crook* (2001), *Má Educação* (2004), *Clube de Compras Dallas* (2013) e *Tangerine* (2015).

Considerando tais elementos já expostos, o presente trabalho procedeu à análise dos filmes *Vera* (1987) e *Tangerine* (2015) observando que, embora as duas produções adotem distintas escolhas formais na produção da precariedade da transgeneridade, elas dão a ver um jogo de segmentação dos espaços diegéticos. No plano narrativo, ambas as produções apostam nas relações que circundam seus respectivos protagonistas na tentativa de estabelecer linhas de resistência à vulnerabilidade social. O que reforça a ideia de que o precário não apenas marca os corpos sujeitos à violência e segregação social, mas também como condição que funda laços afetivos e comunitários a partir dessas formas de vivências (BUTLER, 2004).

A primeira produção, *Vera* (1987), filme brasileiro de Sérgio Toledo, conta a história de um jovem, Bauer, que recebe a ajuda de um professor para conseguir sustentar-se depois de sair de uma instituição para meninas órfãs. O professor lhe consegue um emprego na biblioteca do Centro de Pesquisas Avançadas, em que trabalha. Nesse Centro, Bauer tenta impor sua identidade masculina, rechaçando seu

nome (Vera, que dá título ao filme) sendo, porém, deslegitimado e desrespeitado. Mas é também onde conhece Clara, uma funcionária de outro setor com quem ele se envolve romanticamente.

Quanto aos ambientes preponderantes na narrativa, esses estão inseridos em uma lógica de contraste e segmentação entre os espaços cerrados de uma instituição de adolescentes órfãs e os amplos espaços arquitetônicos do Centro onde Bauer começa a trabalhar. Ambos os cenários impõem formas de opressão ao protagonista, como será observado, mas também constituem de forma estratégica e formal a precariedade da imagem de Bauer.

Esse contraste de ambientes é apoiado em uma montagem que intercala dois momentos distintos da vida do protagonista, cindindo-o em dois: aquele em que habita o orfanato e aquele que tenta constituir sua masculinidade enquanto precisa dar conta de sua chegada à vida adulta, já fora do internato.

Fig. 25 - Cenário e estruturas opressivas.



Fonte: Vera (1987)

Na primeira imagem acima, um plano *contra-plongée* mostra um protagonista diminuto em relação à parede e à abertura gradeada da instituição de menores. Ao assumir uma grande proporção em relação ao corpo de Bauer, a parede parece espremê-lo, deformá-lo, apequenando ainda mais sua figura. Na segunda imagem, um plano aéreo devora a forma do protagonista, até diminuí-lo a um ponto branco distante no centro da imagem. Em ambas as imagens o cenário se impõe a partir da “construção de enormes espaços que o filme acentua”, uma hiperestrutura que, segundo Ab’Saber (2003, p.191), corresponde a uma sociedade técnica de controle (e vigilância) sublinhado pelas instituições presentes na produção, tanto o orfanato (com ares de prisão) quanto na moderna arquitetura do Centro de Pesquisa em que Bauer trabalha.

Desse modo, a opressão, imposta pelas grandes formas do ambiente e dos planos escuros, consome e deforma a pequenez do corpo do protagonista, tornando-o, assim, frágil ante essas estruturas convertidas em espaços rígidos e frios. Nesse sentido, afirma Ab'Saber (2003, p.188), o ambiente diegético do filme configura “um universo de continuidades que associa técnica e poder, bem como a construção dos espaços do passado e do presente”.

Há, na produção, ainda uma irrupção de imagens de poderio tecnológico, grandes bombardeios atômicos e outros feitos tecnológicos e científicos que marcaram a corrida espacial que marcou o período pós-guerra. Essas imagens aparecem como intervenções na montagem, sendo intercaladas, em diversos momentos, com planos de Bauer ou do desenvolvimento da narrativa. A trilha, de Arrigo Barnabé, parece sugerir, ainda, que algum risco espreita o protagonista. Alinhadas, imagens e trilha, parecem colocar-se em também em posição de contraste com o protagonista, impondo uma atmosfera de suspense de ficção científica; ambas, antagonizam Bauer, reforçando a configuração de uma ambiência opressora.

A persistência das imagens de tecnologia também lança o corpo de Bauer nessa rede de controle e disciplina da qual ele não consegue escapar ou mesmo se fazer ouvir. A transgeneridade masculina não correspondia a nenhum modelo de inteligibilidade consolidado ou mesmo conhecido em um Brasil dos anos 1980; logo, não havia condições jurídicas ou médicas que Bauer pudesse reivindicar para si na construção de sua masculinidade. Na angustia dessa impossibilidade, o protagonista chora e afirma “eu vou arrumar meu sexo (...), deve haver um jeito” (VERA, 1987).

Essa caracterização da angustia de Bauer parece ser igualmente ressaltada nas sequências mais próximas ao final do filme como os fragmentos destacados abaixo:

Fig. 26 - Frações e estruturas.



Fonte: Vera (1987).

O primeiro fragmento dá a ver um ambiente preenchido de múltiplas telas de aparelhos televisores, desalinhados e com inclinações variadas. Em cada tela é possível ver o rosto de Bauer em plano fechado sob um fundo azul. Em todas as imagens há intervenções nas telas sobre a figura de Bauer, são objetos de formas incompreensíveis e retorcidas que rasgam a face do protagonista, fracionando-o e, simultaneamente, somando intensidade ao rosto multiplicado. Outro efeito dessa imagem é, novamente, uma espécie de deformação do protagonista e de sua inserção nas variadas ambientações do filme.

Já no segundo fragmento, a silhueta de Bauer é colocada contra uma abertura, por onde uma luz difusa invade um espaço que parece estar tomado por ruínas e sobras de objetos, delineando o corpo de Bauer e recortando formas indiscerníveis que se misturam umas às outras constituindo, com isso, verdadeiros obstáculos entre Bauer e a abertura que parece, então, inacessível a ele.

A presença dessas imagens de cenários destruídos e deteriorados parece adequar-se ao corpo de Bauer e acentuar o contraste entre esse corpo e as imagens da técnica e dos grandes espaços arquitetônicos, reforçando a vulnerabilidade do protagonista. A opressão dos espaços e das estruturas desproporcionais ao corpo de Bauer contribui para o efeito deformador (AB'SABER, 2003) de suas relações e vivências e, igualmente, para constituição da precariedade na produção.

Há, ainda, outra forma de repetição das hiperestruturas na obra que realçam a precariedade que envolve o corpo trans nessa produção. Essas são as formas familiares e institucionais que se apresentam a Bauer durante a produção. O protagonista se situa em um entre em relação às instituições: o orfanato, o trabalho, a família de Paulo, a família de Clara.

No entanto, o único laço que parece abraçá-lo é o que se institui entre as meninas masculinizadas do internato. Dentro dessa instituição, as meninas mais antigas e mais velhas assumem a figura de pai. Os pais são aquelas que protegem as meninas mais novas e frágeis dos abusos institucionais. Cada pai parece ter um grupo de filhas, segmentando o grande grupo em grupos menores, como um substitutivo para os laços familiares que essas meninas não possuem. A própria necessidade de substitutibilidade desses laços tem como condição as relações ausentes e precárias que relegam esse grupo à margem do regime normativo.

As imagens da instituição também são expressivas em relação à apresentação do espaço como uma produção biopolítica de vigilância e disciplina da atuação generificada dos corpos. Em uma das sequências, as meninas dispostas em uma espécie de linha de montagem manufactureira encaixam as partes de uma boneca. A exploração da mão de obra dessas meninas não apenas evidência o aspecto capitalista de um regime biopolítico de produção econômica, como também parece insinuar-se na tentativa de treiná-las em sua feminilidade. O corpo deve ser produtivo na divisão social do trabalho e reprodutivo (FOUCAULT, 2015), o que também implica na produção de mão-de-obra para a lógica do capital. A imposição compulsória da heterossexualidade dá a ver um duplo aspecto da relação entre corpo e biopoder, portanto. Logo, na perspectiva da biopolítica os corpos, devem ser úteis em ambos os níveis.

Fig. 27 – Linha de montagem.



Fonte: Vera (1987)

Outra sequencia ainda sustenta essa tentativa de doutrinação da feminilidade aos corpos das internas. O diretor da instituição, preocupado com a masculinização das meninas, realiza uma confraternização com rapazes de uma outra instituição juvenil, na tentativa de incitar desejos heterossexuais, e assim feminilizá-las. Essas imagens sustentam a tese foucaultiana de que o sexo e a sexualidade são antes suscitados, que reprimidos (FOUCAULT, 2015). Como dispositivo do biopoder, a sexualidade produz a heterossexualidade como prática normativa e relega outras expressões do prazer ao campo do desvio e da anormalidade.

Fig. 28 – A heterossexualidade suscitada.



Fonte: *Vera* (1987)

Em *Vera*, portanto, a divisão e organização disciplinar dos espaços servem de modo mais evidente a essa imposição da heteronorma alinhada à expansão do capitalismo. Mas, para além das relações de poder expressas na caracterização dos espaços dessa obra, há o contínuo reforço de que entre o corpo do protagonista e essa ambiência está instituído um elo precário em vias de ruir, como a própria existência de Bauer.

No caso de *Tangerine* (2015), segundo filme analisado aqui, a questão da ambiência também se dá sob a forma do recorte espacial e também configura uma imagem precária a partir de diferentes recursos formais que, igualmente, se insinuam a partir de traços de deformação na imagem.

Tangerine, 2015, filme de Sean Baker, conta a história de Sin-Dee e Alexandra, duas mulheres trans, negras, trabalhadoras sexuais das ruas de Los Angeles. As duas protagonistas se encontram na véspera de natal após Sin-Dee sair de uma temporada de 28 dias na prisão por portar drogas que eram de seu namorado e cafetão, Chester. Ao ser avisada pela amiga de que Chester a está traindo com uma mulher “com vagina e tudo”, Sin-Dee sai em busca da rival e do namorado.

A produção foi gravada exclusivamente com iPhones 5S, com adaptadores para formato cinematográfico e, ainda, um filtro, que reforçou o tom amarelado das imagens de uma Los Angeles ensolarada. O equipamento de baixo custo empregado nas gravações foi incorporado de modo que se transformou em um traço estético constitutivo da produção.

A câmera, na maior parte do tempo, transita pela ambiência de maneira ágil e, em algumas sequências, frenética. O enquadramento inquieto acompanha a agitação dos

corpos e, comumente, se deixa invadir por eles em sua totalidade. Nessa forma de fazer ver da produção, a imagem parece constituir-se sempre como algo provisório e fluido, exceto pelas imagens internas do táxi de Razmik onde a câmera parece mais estável, pois é condicionada ao movimento do carro.

Outro aspecto que se torna saliente nas imagens da produção é o aspecto cru e impregnado de textura dos elementos em cena. Os carros são desgastados, as mãos maltratadas, as roupas parecem usadas e sujas, as superfícies riscadas, manchadas, deterioradas, corroídas.

Fig. 29 – Texturas.



Fonte: *Tangerine* (2015)

Já o interior do táxi de Razmik, imigrante albanês que tem interesse sexual por Sin-Dee, funciona como um microambiente onde fragmentos da vida comum do corpo social são mostrados. Os pequenos dilemas e dramas, que por ali passam, são arranjados de forma paralela à peregrinação de Sin-Dee em busca de Chester e Dinah. Nessa operação de montagem efetuada pela produção, a vida dos passageiros de Razmik é, assim, um contraponto às protagonistas na precariedade que as envolve. Essa estratégia de contraposição dos espaços, com isso, denuncia o não comum dos corpos trans de ambas as protagonistas.

Fig. 30 - Espacialidades do filme



Fonte: *Tangerine* (2015)

A ambiência do filme se constrói a partir dessa divisão um tanto rígida dos espaços. O táxi de Razmik é o elemento articulador das duas espacialidades, a que situa o corpo trans na submissão à exploração do trabalho sexual, e a vida alinhada à matriz heteronormativa e economicamente produtiva. O corpo trans na rua, no espaço aberto, é,

assim, isolado da vida comum e da normatividade, mediante o uso das aberturas do carro de Razmik. De acordo com Deleuze (1983),

As portas, as janelas, os guichês, as lucarnas, as janelas dos carros, os espelhos são outros tantos quadros dentro do quadro. Os grandes autores têm afinidades particulares com um ou outro desses quadros segundos, terceiros, etc. E é através desses encaixes de quadros que as partes do conjunto ou do sistema fechado se separam, mas também conspiram e se reúnem. (DELEUZE, 1983, p. 24).

No único momento em que ambas as espacialidades se encontram, ocorre próximo ao desfecho da narrativa. Razmik deixa a ceia de Natal com a família para tentar encontrar Sin-Dee. Desconfiada, a sogra de Razmik, o segue e incita sua filha, e esposa do taxista, a fazer o mesmo. Todos acabam se encontrando na mesma loja de rosquinhas onde o filme começa. Razmik é confrontado pela sogra e pela esposa, enquanto Sin-Dee interroga Chester sobre sua traição. O desfecho cômico da produção não deixa de revelar a tensão provocada por essa convergência de espacialidades. Nesse fragmento, a indignação da sogra, na maneira como ela reage a presença das protagonistas, manifesta a impossibilidade dos corpos trans ocuparem os mesmos espaços que outros corpos não trans.

Outro elemento evidenciado na produção é a provisoriedade de todos os espaços mais fechados do filme. A loja de rosquinhas, a lavanderia ao final da narrativa, o quarto de motel onde está Dinah, o apartamento de Razmik, todos os espaços fechados são passageiros na perambulação incessante da produção. E, conseqüentemente, nenhum deles parece abrigar as protagonistas do filme.

O recorte específico de Los Angeles por onde circulam Sin-Dee e Alexandra parece preciso no sentido de isolar a ambiência em que corpos trans estão inseridos. No entanto, a própria provisoriedade dos espaços e do contínuo deslocamento dos corpos na produção parece confundir a geografia do espaço urbano. À exceção de um rápido fragmento que dá a ver a calçada da fama sob os pés de Sin-Dee, enquanto procura Dinah, a face de Los Angeles que a produção nos mostra segundo seu próprio diretor⁶² é uma das realidades esquecidas e invisibilizadas da cidade, desse modo,

⁶²https://www.vice.com/en_us/article/exqzak/talking-tangerine-with-filmmaker-sean-baker-253

digamos que o cinema nos confronta com aquilo que, de cada cidade filmada, justamente não se reduz à sua dimensão visível. E é nesse sentido, antes de tudo, que a abordagem cinematográfica diverge da abordagem dos poderes públicos que tentam controlar as cidades: os filmes levam muito mais em conta o tempo da história e o do esquecimento do que os espaços sobre os quais se exercem os controles urbanos e as visibilidades pelas quais eles se exercem. Nessa perspectiva, a cidade do cinema é aquela cujas margens resistem à centralidade dos poderes: basta citar os filmes de Fritz Lang, do primeiro ao último Mabuse, ou ainda M, o vampiro de Dusseldorf, aliança desviante – e profética – da cidade subterrâneo dos mendigos e das máfias, da cidade invisível dos cegos e da cidade hipercontroladas das rondas policiais. (COMOLLI, 2008, p.180)

Tangerine produz a imagem de uma cidade pulsante, viva, mas periférica, que em nada lembra o *glamour* e o luxo convencionalmente associados à Los Angeles e Hollywood. A cidade onde Sin-Dee e Alexandra existem é uma cidade real, uma cidade precária, com imóveis e comércios empobrecidos. Esse olhar, pouco habitual sobre a cidade, parece ser reforçado por uma escolha de posicionamento da câmera que produzem ângulos e planos pouco usuais de imagem. E em alguns momentos a produção se utiliza em algum grau de deformação das lentes que utiliza distorcendo parte das formas na imagem.

Fig. 31 - Imagem dos lugares provisórios, ângulos pouco usuais e deformação.



Fonte: *Tangerine* (2015)

Os ângulos oblíquos e enviesados da imagem, em conjunto com as lentes utilizadas, sustentam uma deformação da imagem que, ao contrário da deformação apontada em *Vera*, não é provocada pelas hiperestruturas do ambiente sobre o corpo do

protagonista. O ambiente em *Tangerine* é a superfície em que a deformação se efetua, acentuando a precariedade do ambiente em que os corpos trans se situam.

Há outros aspectos formais que traçam a precariedade nessa produção. Um dos mais interessantes é a utilização do recurso do campo e contracampo que fracassa, logo no início da produção, no momento em que as protagonistas são apresentadas. A câmera nessa sequência se posiciona de tal modo que não isola nenhuma das protagonistas na moldura imposta pelo enquadramento. A presença delas invade o quadro, uma da outra, nos movimentos nervosos de mãos e cabeça. O enquadramento não é capaz de impor obediência a esses corpos que transgridem as regras do gênero e do enquadramento.

Fig. 32 – O corpo que escapa à moldura.



Fonte: *Tangerine* (2015)

Halberstam (2005) sugere que filmes que possuem mais de um personagem trans favorecem uma perspectiva trans a partir do posicionamento dos personagens no campo e contracampo na produção, exemplos dessa estratégia seriam as obras *By Hook or by the Crook* (2001), *Southern Comfort* (2001) e o já analisado *Meninos Não Choram* (1999) ao duplicar o seu protagonista. No caso de *Tangerine*, a utilização do campo e do contra campo, logo no início da obra, parece fazer proliferar os corpos das protagonistas. Ambos os corpos, nessa sequência, invadem o enquadramento oposto, impondo, com isso, o fracasso da moldura e a perturbação do jogo de visibilidade que determina o objeto do olhar na imagem (COMOLLI, 2015).

De certo modo, esse insucesso do enquadramento na apresentação das protagonistas de *Tangerine* reforça a própria perambulação de diversas sequências da produção. Nesse sentido, em *Tangerine*, o corpo trans parece frustrar o desejo de conter esse corpo, defini-lo, apreendê-lo na totalidade de seus contornos. Sin-Dee e Alexandra na precariedade de suas vidas fazem também falhar a tentativa de impor a elas a

“rigidez angustiante do quadro” (COMOLLI, 2015, p.254), a certeza objetiva da imagem do plano fixo.

O fracasso do enquadramento, diante desses corpos perturbadores, é um elemento potente em *Tangerine*. No entanto, ao manter as protagonistas excluídas de quaisquer outros espaços menos provisórios, conservando a separação das espacialidades, a produção ressalta que esses corpos são estranhos ao corpo social. A produção não apresenta suas casas ou outros espaços que possam abrigar seus corpos, para além da rua. Durante a passagem do dia, elas usam o banheiro apenas para maquiarse, comem apenas meia rosquinha que ambas dividem ainda nas primeiras imagens do filme. A produção, portanto, parece conformar a vida das protagonistas à rua. E embora a relação de amizade entre Sin-Dee e Alexandra pareça ser o grande ponto de resistência de suas vidas, a narrativa não investe no aprofundamento desse aspecto.

A questão das relações entre espaços e afetos passíveis de produzir subversão e resistência para os corpos trans deve servir de lastro para o exame de possíveis linhas de fuga da lógica que lhes impõe segregação. Consideramos buscar traços além de uma mera relação de abrigo e amizade daqueles que são excluídos, questionando assim que tipo de diferença pode ser produzida a partir da repetição dos laços instituídos entre os corpos precários.

4.6. [Linha de fuga 3] A apropriação do fracasso em *Paris is burning*

A reincidência da imagem precária ao longo do *corpus* não se faz sempre do mesmo modo. De fato, o que se observa ao longo das produções mapeadas é a condição iterável dessa imagem: a imagem precária se repete, persiste, mas se altera. Em *Paris is Burning* (1991), a precariedade da imagem não tem a mesma forma das produções anteriores. Nesse documentário, há emergência de uma imagem precária que traça o contorno proposto por Butler (2004) para a precariedade.

A condição precária que se entrelaça na ambiência em que corpo trans está inserido é a própria condição de reconhecimento de outros corpos trans, uns aos outros. A exclusão social denotada nas imagens que dão a ver uma cisão dos espaços, nas falas que ressoam “um aqui e um lá fora”, tornam-se também potência micropolítica. Realiza-se assim a constituição de uma comunidade, a produção de um espaço próprio,

apropriado e reapropriado, dos corpos que não têm outros espaços (FOUCAULT, 2013).

A produção a ser analisada, nesse tópico, dá a ver que a exclusão, por vezes, é subvertida, torna-se produtora e ressignifica o ambiente em que a transgeneridade habita. A exemplo do que já aparecia em *Vera* e, de certo modo, em *Tangerine, Paris is Burning* também apresenta uma rearticulação dos laços afetivos de modo que eles se tornam substitutivos aos elos familiares tradicionais desfeitos. No entanto, nessa produção, tais elementos adquirem mais evidência e potência.

Em *Vera* essas relações se davam de modo condicionado ao meio, como forma de resistir a uma instituição disciplinadora, fechada e autoritária. Dada à orfandade das meninas, a ausência dos vínculos familiares não se dava necessariamente por rechaço familiar em função da orientação sexual ou identidade de gênero das meninas. Já em *Paris is Burning*, a ruptura familiar aparece como uma experiência formativa, uma das primeiras e mais constitutivas marcas da precariedade e do preconceito que esses corpos vivenciam na produção. Portanto, as relações que se constroem na comunidade instituída no circuito de bailes ganham em profundidade.

De acordo com Butler (1993; 2004), a destituição e diluição dos laços convencionais de afetividade, exemplificados na instituição familiar tradicional, são subjacentes à formação das comunidades entre vidas vulneráveis. É na formação da comunidade que se efetua o reconhecimento e a legitimidade aos próprios corpos precários e, com isso, os insere na forma política da vida. Por isso a necessidade de reconstituir tais laços entre corpos precários. A transgeneridade, com isso, impregnada de traços de precariedade

pode, de fato, ser considerado um termo de relação; descreve não apenas uma identidade, mas uma relação entre as pessoas, dentro de uma comunidade, ou dentro de vínculos íntimos. (HALBERSTAM, 2005, p.49)

Se, por um lado, a articulação dessas relações pode incorrer na repetição e consolidação de formas hegemônicas de poder, como questiona Butler (1993), é porque o lugar da exclusão também é constitutivamente um lugar de ambivalência. Por outro lado, a composição e a apropriação das formas produzidas pelo poder também podem ser subvertidas e ressignificadas.

Paris is Burning (1991) é um documentário dirigido por Jenny Livingstone, que registra a cultura dos bailes de LGBTs nos anos 1980 no bairro majoritariamente negro e latino do Harlem, em Nova Iorque. Esses bailes tinham como atração os concursos de performances *Drag* que, no entanto, não se restringiam apenas ao jogo de performances de masculinidades e feminilidades, mas também parodiavam lugares e posições socialmente privilegiadas. Ao criar categorias como *Town and Country* e *High Fashion Evening Wear* e apropriar-se delas, performando jovens universitários, jantares em trajes de alta costura, os frequentadores dos bailes denunciam as normas e as relações de poder que os excluem socialmente. Nesse sentido, essa comunidade transbordava os lugares socialmente impostos a eles.

Nessa produção, aparecem, ao menos, três personagens trans, das quais duas são centrais: Venus Xtravaganza e Octavia St. Laurent. A narrativa dessas três personagens se institui a partir da expressão de um desejo de constituir-se mulher. Venus Xtravaganza insiste que seu sonho é realizar a cirurgia de redesignação sexual para ter uma vida bastante tradicional no que diz respeito às convenções socialmente estabelecidas para as mulheres. Em função de sua aparência já bastante feminina, sustentava-se com dinheiro do trabalho sexual, mas também manifestou a intenção de guardar esses ganhos para realizar a desejada operação. Tragicamente, ela é assassinada durante a produção do documentário.

As entrevistas de Venus e Octavia ressaltam bem a condição de vulnerabilidade social marcada por desejo de ascensão. Para fins de observar de que modo a precariedade aqui configura um deslocamento da regularidade previamente discutida, procederemos ao exame das imagens que, ao menos de modo parcial, dão conta de uma produção micropolítica de uma comunidade e de um espaço por ela apropriado.

Há na produção uma sobreposição bastante contundente entre raça, classe e gênero. A montagem do documentário justapõe as imagens das ruas empobrecidas e sujas do Harlem, seus residentes negros e latinos, com imagens de áreas mais nobres da cidade, onde pessoas brancas, bem vestidas, passam ou caminham apressadamente pelas grandes avenidas. Essa justaposição nos mostra, por contraste, que esses corpos, esse circuito de bailes somente pode constituir-se nos espaços periféricos da cidade. A segregação do ambiente da cidade torna-se, assim, condição de existência dos bailes e, conseqüentemente, a comunidade que emerge deles.

Fig. 33 – Contrastes.



Fonte: *Paris is Burning* (1991)

O próprio bairro do Harlem parece ser produzido pelo filme como um personagem. Ele amplia a dimensão da precariedade dos corpos que frequentam esse circuito. Ao enfatizar imagens de ruas empobrecidas, visualmente poluídas, o documentário sublinha os limites do sonho americano. Marca, igualmente, que a precariedade das relações se faz no espaço, na geografia da cidade e nos seus espaços visíveis, organizados e, acima de tudo, inseridos no diagrama do poder.

Ao comentar *Paris is Burning*, Butler (1993) afirma que há, na produção, um “senso de derrota” (BUTLER, 1993, p.128), algo de fracasso que permeia sua estrutura. No entanto, parece haver, nas imagens dos bailes, uma insurgência produtiva que subverte a noção de “realismo”⁶³. É justamente na sobreposição entre a imagem da ambiência normativa (a cidade das pessoas brancas e heterossexuais) e a imagem dos bailes que a produção nos introduz a noção de realismo. Realismo é um critério de avaliação das performances e das disputas nos bailes. É definido por um dos personagens como “ser capaz de se misturar”, ou seja, capaz de apropriar-se das regras da heteronormatividade e da classe hegemônica. Nesse sentido, quanto maior a capacidade de se mesclar aos outros corpos, melhor é a performance. Se misturar é, assim, a garantia de não ser o corpo estranho em meio à normatividade do corpo social.

As categorias destacadas pela produção, não por acaso, são saturadas de significados de classe. Os corpos que as performam tais categorias, enquanto corpos negros, latinos, pobres e LGBTs em salões decadentes, mal-ajambrados e decaídos, denunciam a própria impossibilidade desses corpos aderirem ao corpo social de forma plácida. A busca por realismo parece, assim, transgredir os limites espaciais desses salões, parece querer reivindicar uma forma de relacionar-se com o espaço urbano que

⁶³ Traduzimos como realismo o termo “realness” embora na legendagem seja oferecido o termo autenticidade.

lhes escapa, de modo a ser legitimado pelo olhar normativo do outro. Esses corpos assumem, portanto, desde o início o fracasso que lhes é imposto. Mas essa assunção não é passiva, ao contrário, ela se dá de forma apropriativa e subversiva, torna os próprios lugares normativos de forma parodística, tal como sugere Butler (2012) em relação à arte Drag. Expõe-se, desse modo, a artificialidade da norma que rege os corpos e as relações sociais.

Fig. 34 – Realness.



Fonte: *Paris is Burning* (1991)

A definição de realismo como a “ser capaz de se misturar” pode ser pensada, ainda, a partir de uma questão também formativa especificamente da vida das pessoas trans, a questão da passabilidade (JESUS, 2016). A passabilidade é a condição de um corpo trans amalgamar-se aos demais corpos cisgêneros, invisibilizando os traços de transgeneridade de seu corpo. Nesses termos, as questões que *Paris is Burning* incita permitem um diálogo direto com a proposta desse trabalho.

A possibilidade de um corpo trans torna-se passável apresenta, por um lado, a promessa de transitar por outros espaços e estabelecer outras relações sem que sofra preconceitos, insultos ou outras formas de agressão. Por outro lado, a violência desencadeada por uma eventual descoberta da transgeneridade daquele corpo, como já examinado em filmes como *Meninos não Choram* e *Tomboy*, pode torna-se ainda mais cruel e devastadora.

De qualquer modo, o corpo trans fracassa em relação à heteronormatividade, ao desalinhar as expectativas do gênero, denunciando, desse modo, os mecanismos de opressão e do poder. Em razão dessa insubordinação, o corpo trans eventualmente precisa valer-se da passabilidade, quando possível e estrategicamente, sob pena de

perder a vida ou provocar o desfazimento de suas relações familiares e fraternais. Em *Paris is Burning*, Venus Xtravaganza conjuga essas duas formas de punição. A personagem é introduzida, justamente, destacando a importância da figura das casas e da mãe no cenário desses bailes.

As casas são como famílias constituídas pelos frequentadores dos bailes, a partir de uma figura materna ou paterna que geralmente é alguém mais velho, com uma certa reputação e experiência no circuito. Essas figuras “adotam” jovens LGBTs, consolidando verdadeiras afiliações, uma vez que o nome da casa passa a corresponder também ao sobrenome utilizado pelos filhos de cada casa. Assim, Venus Xtravaganza, por exemplo, é filha da Casa Xtravaganza. A figura da mãe, de certo modo, assume as funções atribuídas convencionalmente às mães e, como afirma um dos mestres de cerimônia do filme, “mantém os filhos intactos”. Nesse sentido, é uma necessidade estabelecer esses vínculos, ensinar e preservar os mais jovens na precariedade de suas vivências e de seus corpos.

O documentário é bastante contundente ao explorar a partir da imagem os contrastes entre as diferentes ambiências em jogo na produção. A montagem intercala as declarações dos personagens sobre ser impossível alcançar autenticidade e realismo com roupa barata, com imagens de Octavia conferindo os preços de roupas de grife, ou ainda os fragmentos onde Kevin PenDavis sorri ao explicar a expressão idiomática referente à furto. Esse jogo de cenas mostra que, embora, privados das condições materiais de ascensão social, os corpos precários conseguem, por vezes, burlar a normatividade e as restrições sociais impostas.

Fig. 35 – Materialidades.



Fonte: *Paris is Burning* (1991)

A precariedade mostra-se também nesse desejo de transpô-la, de deslocar-se. A potência de *Paris is Burning* está em mostrar como esse desejo é convertido e sublimado na produção desse outro ambiente, o ambiente do baile, onde tudo é uma grande e irreverente paródia de um suposto “real”. A estratégia da paródia, nesse caso, expõe operação da matriz de poder que excluí, segrega e desfaz os laços afetivos tradicionais. A paródia denuncia, também, que não há um “real” ou um “autentico” que não seja um efeito da matriz de poder (BUTLER, 2012). O ambiente do baile é a condição de afirmação e produção de uma ambiência comunitária que sobrevive para além das portas dos salões em que as festas ocorrem.

Os personagens de *Paris is Burning* se constituem no deslocamento que seus corpos provocam e produzem nas rígidas linhas de força que instituem e determinam os gêneros. Investem, com isso, na anormalidade dos seus corpos (PRECIADO, 2011), pois se apropriam das tecnologias sexopolíticas de controle que os relega à marginalidade e à precariedade. Ao tomar para si essas tecnologias, esses corpos reconfiguram a produção e a circulação dos termos e das regras impostas a eles, dando a ver a formação dessas vidas como singularidades.

Interessante notar que essa obra é concebida como um marco do *New Queer Cinema* (RICH, 2013), e ao longo dos anos se entranhou em múltiplos estratos da cultura *pop*, influenciou outros produtos midiáticos e do entretenimento com suas gírias e expressões. Com efeito, os corpos trans de *Paris is Burning*, ao produzirem, a partir da própria precariedade, novos laços afetivos, outros espaços e uma rearticulação das regras do gênero e da exclusão social, transbordaram os limites dos salões de baile na periferia de Nova Iorque.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS DESAFIOS NO ENQUADRAMENTO DOS CORPOS TRANS

Nosso propósito, com essa pesquisa, foi mapear e, a partir disso, examinar como a transgeneridade é produzida no cinema. A transgeneridade, no desdobramento da pesquisa, não serviu apenas de tema, mas também motivou certas assunções teóricas e metodológicas como vimos ao longo dos capítulos desse trabalho. Em função de ser um recorte temático ainda pouco explorado, com poucas articulações teóricas desenvolvidas nas pesquisas em comunicação no Brasil, o próprio procedimento de mapeamento mostrou-se fundamental.

Lopes (2006) argumenta que as pesquisas de mapeamento são importantes nos primeiros trabalhos em campos pouco estudados, sobretudo as que correspondem à intersecção entre minorias e produções estéticas e artísticas. Nesse sentido, o mapeamento se constituiu como um instrumento necessário para nossa pesquisa, mas também, acreditamos, deve colaborar com um emergente domínio de investigação.

Um dos primeiros desafios que encontramos, além de reunir o material disperso, foi o de circunscrever conceitualmente uma noção que resiste a definições, a de transgeneridade. Dificuldade que foi amplificada com a perspectiva assumida pelo trabalho: o procedimento desconstrucionista proposto pelos estudos *queer*. Optamos por utilizar traços agregadores, que nos permitissem selecionar o material, mas que não nos impusesse o antevisto fracasso de propor uma identidade para os corpos trans.

No ponto de coleta e mapeamento, já foi possível observar que a questão da identidade deveria ser enfrentada. Não somente pelo movimento de desmontagem que a perspectiva *queer* opera em relação a essa noção, mas também porque sua fixidez e restrição imobilizariam a prática dessa pesquisa. Nenhuma identidade bem delimitada e unificada daria conta da multiplicidade dos corpos trans cinematográficos encontrados.

Partimos, desse modo, de algumas noções e conceitos importantes. Em relação à abordagem cinematográfica, nos alinhamos à teórica *queer* Lauretis (1984), que afirma que o cinema é uma tecnologia que produz o gênero e, como produto cultural, implica relações de poder, discursos e regimes de verdade. Essa perspectiva, como observamos ao longo do trabalho, nos permitiu desvelar os mecanismos de produção do corpo trans no cinema. Apoiamo-nos, também, na argumentação de Halberstam (2005) em favor do estudo da transgeneridade no contato com a criação de imagens, pois, segundo o autor, a

transgeneridade desestabiliza os modelos vigentes e a dominância de um mesmo ponto de vista assumido pelo cinema, revelando uma intrincada implicação entre discurso, produzido pelo cinema enquanto mídia, seus efeitos de verdade e relações de poder.

As três regularidades que emergiram do mapeamento sustentaram a argumentação de Halberstam (2005), demonstrando que o corpo trans perturba, desestabiliza as relações de poder que produzem os corpos normativamente. Com efeito, recorrentemente, esse corpo trans é punido violentamente por tal transgressão.

A violência, assim, foi uma das regularidades que se sobressaíram no mapeamento dessa temática. A imagem da nudez do corpo trans e da precariedade foram as outras recorrências que se configuraram tanto nas narrativas quanto no emprego dos recursos formais de produção da transgeneridade no material fílmico.

Se, à primeira vista, essas regularidades poderiam ser percebidas como previsíveis, a pesquisa demonstrou que a articulação desses conjuntos de reiterações respondia a um imbricado jogo entre saber e poder. Desse modo, o mapeamento e o rearranjo do material observado possibilitou a constituição de uma tabela, onde evidenciamos, para além das regularidades, a própria lógica que relega os corpos trans à violência, à abjeção e à precariedade nessas produções.

A violência denuncia que a única resposta possível à ruptura da estabilidade e da correspondência naturalizada entre anatomia, expressão de gênero e desejo, é a agressão e, por vezes, a tragédia. Já a nudez, que usualmente organiza e direciona o olhar (MULVEY, 1983), quando inscrita na imagem por um corpo trans, torna conflituoso o limiar entre o desejo e abjeção. Conflito esse imposto pela perda das formas bem definidas, ou, no caso de Elvira e Tirésia, o desfazimento dos traços do feminino. A precariedade, igualmente, desvela uma ambiência que rechaça a transgeneridade e a coloca à margem.

Nesse sentido, a busca por um olhar transgênero, ou seja, um olhar que considere e que assuma a perspectiva trans, observada, ao menos parcialmente, em *Meninos Não Choram* (1999), oferece elementos de desestabilização, uma linha que escapa das regularidades apontadas ao longo do trabalho.

Em *Lado Selvagem* (2004), encontramos uma estratégia visual que se desvencilhou do tensionamento entre o desejo e o abjeto. A obra apostou na intensidade da imagem dos corpos que, ao se amalgamarem e se envolverem como um só corpo

indiscernível, configurou-se como uma imagem-afecção, uma imagem que se produz na própria desterritorialização do plano.

Em relação ao que se deslocou da precariedade, observamos que *Paris is Burning* (1991) nos ofereceu a afirmação e apropriação da precariedade na produção da comunidade que se constituiu no entorno do circuito dos bailes. Ao parodiar (BUTLER, 2012; 1993) a normatividade dos gêneros e da hierarquização social, as categorias e performances do baile também denunciaram a artificialidade dessas imposições.

Estudar as linhas de fuga na relação de desvio e desterritorialização das regularidades, foi de especial relevância nesse trabalho. Ao apontar para agenciamentos possíveis, devires outros, essas linhas permitiram a discussão e a reflexão sobre a potência do corpo trans em desfazer as linhas rígidas das regularidades, em escapar da captura da matriz da heteronormatividade e em subverter a tirania do olhar hegemônico na imagem.

Essas articulações mostraram a importância de alinhar-se ao aporte teórico foucaultiano e aos estudos *queer*, como já mencionamos. Nesse sentido, assumimos como fundamental a noção de performatividade para entender como o gênero se institui. A partir da performatividade é possível observar que o gênero configura os corpos, dada a condição iterável da matriz que o produz. Como consequência da iterabilidade de sua operação, a possibilidade de subversão torna-se constitutiva de suas regras de produção (BUTLER, 2012; 1993). Desse modo, a repetição, que observamos no funcionamento das regularidades cinematográficas, não somente produz a heteronormatividade – a qual os corpos devem alinhar-se – mas também abre pequenas fissuras de onde as linhas da diferença escapam.

Considerando esse princípio iterável da produção heteronormativa, organizamos nosso trabalho também de modo a contemplar o jogo entre a produção de regularidades e os movimentos de fuga das linhas que se diferenciam. Com efeito, de cada regularidade seguiu-se a linha que lhe escapou. Acreditamos, assim, demonstrar a lógica iterável que produz o corpo generificado na cinematografia analisada.

A relação entre as regularidades e as linhas de fuga, ainda, permitiu observar a contingência da normatividade, ao emaranhar as linhas que se instituem no cruzamento entre o exercício de um biopoder, nos termos foucaultianos, e a potência micropolítica que se inscreve no corpo, que denuncia a artificialidade da norma e as relações de poder que a produzem e naturalizam. Um questionamento que também transborda a questão

do gênero e do sexo como visto, por exemplo, em *Paris is Burning*. O biopoder se entranha na vida e se inscreve no corpo, calcula cada aspecto da *bios*. Nesse sentido, o cinema é discutido, aqui, como parte dessa relação entre vida e biopoder, onde “produz aquilo que nomeia” (PRECIADO, 2011, p.12) e enforma os corpos e as formas de vida que eles expressam. Acreditamos consistir, nesse aspecto, a importância de se pensar o cinema em sua potência de produzir o novo, o menor, outras formas de vida, prazeres e outros corpos.

Enfatizamos, ademais, que não pretendemos exaurir as análises. As produções investigadas podem apresentar uma multiplicidade de imagens que nem sempre corroboram com um todo da narrativa. Com efeito, os esforços de análise compreenderam excertos dos filmes, planos e sequências e outros aspectos da linguagem cinematográfica que deram a ver a constituição das regularidades.

Esse procedimento tomou os filmes na diversidade de seus elementos formais, buscando, na conjunção entre narrativa e imagem, os traços de expressão das regularidades, mas também conferindo as pistas de suas discontinuidades. Com isso, mesmo narrativas mais convencionais, no escopo dessa temática, ofereceram linhas que não se conformaram de todo com as regularidades.

Ressaltamos, ainda, que a perspectiva pós-identitária e crítica da representação que adotamos no seu desenvolvimento contribuiu para que a pesquisa não caísse na armadilha de tomar um único aspecto (no caso a violência) como um traço essencialista e unificador das produções observadas. Mesmo que preponderante, a violência não poderia sobrepor-se à multiplicidade e complexidade do material fílmico. Nesse sentido, nossos procedimentos deram a ver a dispersão de relações de poder que normatizam e regulam os corpos.

Se observamos, ao longo dessa pesquisa, que os corpos, trans ou não, se produzem em um intrincado emaranhado de linhas de força, que prescrevem, unificam e regulamentam seus atos e expressões, constituindo regularidades, constatamos que tais regularidades não são inescapáveis ou infalíveis. Investimos e apostamos, aqui, nessa estratégia de fuga, de falha e ruptura, que encontramos na potência da vida e do corpo trans.

A vivência dos corpos trans afronta a norma, parodia as regras com a sua materialidade e embaralha as linhas de força instituintes do poder, mesmo que, por vezes, a mera existência desses corpos lhes custe a própria vida. Defendemos, e nos

sustentamos nas páginas dessa dissertação para isso, que toda expressão da transgeneridade é, em si, já perturbadora à matriz heteronormativa e ao próprio gênero.

Essa perturbação não interroga apenas a produção cinematográfica, imagética e comunicacional. É um estranhamento profundo que essas vidas provocam. Talvez esse estranhamento se constitua na distância e na separação que as fronteiras do outro nos impõe. Como reconhecer no outro aquilo que também somos? Vidas dignas de serem vividas.

Reconhecer o outro, transpor as fronteiras daquilo que nos é estrangeiro, para nós, constitui parte significativa da pesquisa acadêmica e das práticas comunicacionais, que, frente a esses corpos – forjados no desencontro entre designação e expressão de gênero - encontram profundos desafios.

Afinal, para quem nossas práticas e nossas pesquisas servem? A pesquisa, em nosso país, é um lugar de privilégios: não somente porque nos permite esse movimento de debruçar-nos sobre corpos, matérias e temas, muitas vezes inexplorados; mas o privilégio também se institui na ausência de corpos diversos a terem acesso a essas práticas. São poucos os que podem entrar nos espaços institucionais acadêmicos.

Considerando o privilégio que nos pertence, gostaríamos também de refletir sobre essas relações de institucionalidade, as quais permitiram o desenvolvimento desse trabalho, atentos às provocações, amplamente discutidas ao longo desse texto, propostas por pensadores como Foucault e Butler. Pois como compreender a dinâmica entre as instituições e suas relações de poder quando essa mobiliza seus esforços para desbravar uma temática – ainda tão marginal e marginalizada – ao passo que o corpo trans ainda é raro (e muitas vezes violentamente excluído) nesse âmbito? Acreditamos, com efeito, que reconhecer a institucionalidade de nossos fazeres, atravessados necessariamente por relações de poder, enquanto pesquisadores e acadêmicos, de modo a submeter esses mesmos fazeres às críticas e reconsiderar injustiças históricas deveria ser passo fundamental na produção de outras vias possíveis.

Esses questionamentos e reflexões seguem em aberto, porém vivos, proliferantes e intensificados a cada dia nos espaços midiáticos, no cotidiano acadêmico e demais fissuras institucionais onde eles possam irromper. Procuramos, ao menos no espaço dessas linhas, lançar-nos a esse deslocamento de desnaturalização dos corpos generificados e sexuados, denunciando a lógica que condena e rechaça a corporificação da diferença. Mas também ambicionamos positivar essa diferença, dando a ver a

potência da interrogação que ela nos impõe como corpo social, como parte de diferentes instituições e, mesmo, enquanto sujeitos. Além disso, buscamos evidenciar os contradiscursos, os saberes locais e marginais na expectativa de ter contribuído para a qualificação e reverberação desse debate, sobretudo, no campo das pesquisas em comunicação.

REFERÊNCIAS

AB'SÁBER, Tales A. M. **A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80**. Cotia: Atelie Editorial, 2003.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION et al. **DSM-5: Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2014.

AQUINO, Talita Iasmin Soares. **Figuras (não) binárias: construções de gênero em personagens trans-mulheres no cinema do início do século XXI**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ASSASSINATOS de Pessoas Trans – ANTRA. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/maps/ExkjkTRifp92> . Acesso em 08 out. 2017.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

_____. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2002.

_____. **O olho interminável: pintura e cinema**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2013.

_____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2001.

BARAD, Karen. **Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter**. In: BARAD, Karen (org.). *Material feminisms*. Bloomington: Indiana University Press. 2008.

BENEDETTI, Marcos. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENTO, Berenice. **Corpos e próteses: dos limites discursivos do morfismo**. In: *Fazendo Gênero*. 7. 2006. Florianópolis. **Anais do VII Fazendo Gênero**. Universidade Federal de Santa Catarina: UFSC, 2006. Disponível em: http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf. Acesso em: 05 mar. 2016.

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

BORBA, R. **A Linguagem Importa? Sobre Performance, Performatividade e Peregrinações Conceituais**. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 43, v.1, Julho – Dezembro, 2014, p.441-474.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2013.

BUSCA por Doenças. CID10. 2013. Disponível em: <http://www.cid10.com.br/>. Acessado 15 nov. 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: Guacira Lopes Louro (org.) *O corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. **Bodies That Matter, on the discursive limits of "sex"**. New York: Routledge, 1993.

_____. **Excitable Speech. A Politics of Performative**. New York: Routledge, 1997.

_____. **Relatar a si mesmo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Undoing gender**. New York: Routledge, 2004.

_____. **Precarious life: the powers of mourning and violence**. New York: Verso, 2004.

CHOMSKY, Noam; FOUCAULT, Michel. **Human Nature: Justice vs Power. The Chomsky-. Foucault Debate, edited by Fons Elders**. London: Souvenir Press, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Corpos e quadros – Notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha**. In: GERARDO, Yoel (Org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA. **Resolução CFM nº 1.482 /97**. Brasília, 1997. Disponível em: http://www.portalmedico.org.br/resolucoes/CFM/1997/1482_1997.htm. Acesso em: 07 de janeiro, 2017.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. V. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

_____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. V. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Limited, Inc.** Campinas: Papirus, 1991.

FAN, Victor. Redressing the Inaccessible through the Re-Inscribed Body: In a Year with 13 Moons and Almodovar's Bad Education. In: PEUCKER, Brigitte (ed) **A Companion to Rainer Werner Fassbinder**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2015.

_____. **A história da sexualidade II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. **As Palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012a

_____. **Microfísica do Poder**. São paulo: Edições Graal, 2012b.

_____. **A Ordem do Discurso**. São paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. **O Corpo Utópico, as Heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. **O nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A vida dos homens infames**. In: Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.203-222.

FREITAS, Alexander. **Representações da transexualidade no cinema contemporâneo: diferenças e repetições**. Bagoas: Revista de Estudos Gays, v. 7 n.10, p. 113-132, 2013.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GOMES, Marco Aurélio Paiva. **Uma visão sobre as transgressões da heteronormatividade no cinema contemporâneo**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. **O Transexual em cena, como ele é retratado no cinema francês no séc.XXI**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Publicidade e Propaganda) – Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, Brasília.

GONÇALVES, Cássia R. **Transexualidade, cinema e linguagem: dialogando com Kátia**. 2014. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Católica de Pelotas, Pelotas.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HALBERSTAM, Judith. **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**. New York: New York University Press, 2005.

_____. **The Queer Art of Failure**. Durham: Duke University: 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARDT, Michel. "A resistência antecipa o poder?". In: BERTOL, Rachel. entrevista com o filósofo americano Michael Hardt. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, 2014, p.1-12.

HARDT, Michel; NEGRI, Antônio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. **Commonwealth**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos**. Brasília: Autor, 2012.

KAPLAN, ANN. **A mulher e o cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KAISER, Claire. **Exposed Bodies; Evacuated Identities**. In: PEUCKER, Brigitte (ed) **A Companion to Rainer Werner Fassbinder**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

LAURETIS, Teresa de. **Alice Doesn't: feminism, semiotic, cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

_____. **Technologies of Gender**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

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

LAZZARATO, Maurizio. Para uma definição do conceito de bio-política. **Revista Lugar Comum**, Rio de Janeiro, nº 5-6, v.1, 1998, p. 81-96.

LEITE JR, Jorge. **Nossos corpos também mudam: sexo, gênero e a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico**. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

LEITES, Bruno Bueno Pinto. **Quando a imagem faz sintoma: imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000**. 2017. Tese (Doutorado em

Comunicação e Informação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre.

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

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho: Ensaio Sobre Sexualidade e Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a ciência e o saber**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 32, v.1, Dezembro 2016, p. 123 -151.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. **Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis**. *Gênero*, Niterói, n.1, v.1, p. 255-267, 2006.

MILANEZ, Nilton. **Foucault e o cinema: para uma breve arqueologia das imagens em movimento**. In: Presenças de Foucault na Análise do Discurso. Organizadores: Carlos Piovezani, Luzmara Curcino, Vanice Sargentino. São Carlos: EdUFSCar, 2014, p. 125-143

_____. **Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer**. São Carlos: Claraluz, 2011.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: Ismail Xavier (org). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NUSSBAUM, Martha. **The Professor of Parody**. *The New Republic*, Georgetown, 22, February, 1999. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjT4LnqqcnYAhWJIpAKHVfxC0EQFggoMAA&url=http%3A%2F%2Ffaculty.georgetown.edu%2Ffirvinem%2Ftheory%2FNussbaum-Butler-Critique-NR-2-99.pdf&usg=AOvVaw2SxkH-gAf0tFllZiRnICTE>. Acesso em 8 nov. 2017.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, Salvador, n.1, v.1, p. 1-24, maio-outubro de 2014.

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

PINHEIRO, Anna Caroline de Moraes. **Representação de Travestis e Transexuais no cinema brasileiro**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília.

PIRAJÁ, Tess. **Transexualidade e travestismo representados em três obras de Pedro Almodóvar**. 2006. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1 edições, 2014.

_____. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, abr. 2011. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/dzbnkqy>>. Acessado em 15 nov. 2015.

REVEL, Judith. **Foucault**. Conceitos essenciais. Trad. Nilton Milanez e Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SANTOS, Matheus Araujo dos. Abjeto em disputa: dissidências ou não entre Bataille, Kristeva e Butler. In: COLLING, Leandro; THURLER, Djalma (Org.). **Estudos e políticas do CUS – Grupo de Pesquisa em Cultura e Sexualidade**. Salvador: EDUFBA, 2013.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the Closet**. Los Angeles: University of California Press, 1990.

SILVA, Alexandre da Rocha. **A dispersão na semiótica das minorias**. In: Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. 4. 2001. Anais do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. São Leopoldo: UNISINOS, 2001.

_____. **Comunicação e minorias: das mediações às dispersões**. Viamão: Entremeios, 2008.

SILVA, Alexandre Rocha da; LUCAS. Cássio Borba. **A Atenção Flutuante, A Dispersão e As Séries como estratégias metodológicas para estudos desconstrucionistas do audiovisual**. Lima: ALAIC, 2014. Disponível em: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/Alexandre-Rocha-da-SILVA-.pdf>.

SINGER, T. Benjamin. From the medical gaze to sublime mutations: The Ethics of (Re)Viewing Non-normative Body Images. In: STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen (org.). **The transgender studies reader**. New York, Routledge. 2006.

SOUSA, Katiúscia Christine Targino Costa. **Elvis e Madona: para além do corpo, para além da sexualidade**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira.

STAM, Robert. **Film theory: an introduction**. Oxford: Blackwell Publishers. 2000.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: WOODWARD, Kathryn (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

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

PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS CITADAS

ALMODÓVAR, Pedro. **A Lei do Desejo**. Espanha, 1987.

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

ALMODÓVAR, Pedro. **Má Educação**. Espanha, 2004.

BABENCO, Hector. **Carandiru**. Brasil; Argentina; Itália, 2003.

BAKER, Sam. **Tangerine**. Estados Unidos, 2015.

BONELLO, Bertrand. **Tirésia**. França; Canadá, 2003.

DAVIS, Katie. **Southern Comfort**. Estados Unidos, 2001.

DEMME, Jonathan. **O Silêncio dos Inocentes**. Estados Unidos, 1991.

DE PALMA, Brian. **Vestida para matar**. Estados Unidos, 1980.

DODGE, Harry; HOWARD, Silas. **By Hook or by Crook**. Estados Unidos, 2001.

DOLAN, Xavier. **Laurence, Anyways**. França; Canadá, 2012.

FASSBINDER, Rainer Werner. **Num ano de 13 luas**. Alemanha, 1978.

FRANCE, David. **A Morte e Vida de Marsha P. Johnson**. Estados Unidos, 2017.

ELLIOT, Stephan. **Priscilla – a Rainha do Deserto**. Austrália, 1994.

GARCIA, Rodrigo. **Albert Nobbs**. Reino Unido; Irlanda; França; Estados Unidos, 2011.

GOIFMAN, Kiko; PRISCILLA, Cláudia. **Olhe pra Mim de Novo**. Brasil, 2012.

GOLDMAN, Herique. **Princesa**. Itália; Espanha; França; Reino Unido; Alemanha, 2001.

GREEN, Rashaad Ernesto. **Gun Hill Road**. Estados Unidos, 2014.

HILTZIK, Robert. **Acampamento Sinistro**. Estados Unidos, 1983.

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

HYDE, Sophie. **52 Tuesdays**. Austrália, 2013.

JABOR, Arnaldo. **Eu te Amo**. Brasil, 1981.

JORDAN, Neil. **Café da Manhã em Plutão**. Irlanda; Reino Unido, 2005.

JORDAN, Neil. **Traídos pelo desejo**. Irlanda; Japão; Reino Unido, 1992.

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

LELIO, Sebastián. **Uma Mulher Fantástica**. Chile; Alemanha; Espanha; Estados Unidos, 2017.

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

LIVINGSTON, Jennie. **Paris is Burning**. Estados Unidos, 1990.

LUMET, Sidney. **Um Dia de Cão**. Estados Unidos, 1975.

LUNA, Israel. **Ticked-off Trannies with Knives**. Estados Unidos, 2010.

MITCHELL, John Cameron. **Hedwig - Rock, Amor e Traição**. Estados Unidos, 2001.

MOREIRA, Roberto. **Quanto Dura o Amor?** Brasil, 2009.

PEIRCE, Kimberly. **Meninos Não Choram**. Estados Unidos, 1999.

PINHEIRO, Dácio. **Meu Amigo Cláudia**. Brasil, 2009.

SCIAMMA, Céline. **Tomboy**. França, 2011.

SCHAEFFER, Eric. **Boy Meets Girl**. Estados Unidos, 2014.

SHADYAC, Tom. **Ace Ventura: um detetive diferente**. Estados Unidos, 1994.

SHARMAN, Jim. **The Rocky Horror Picture Show**. Reino Unido; Estados Unidos, 1975.

SONO, Sion. **Stranger Circus**. Japão, 2005.

TAMBELLINI, Fávio. **A Glória e a Graça**. Brasil, 2017.

TOLEDO, Sérgio. **Vera**. Brasil, 1987.

TUCKER, Duncan. **Transamérica**. Estados Unidos, 2005.

VALLÉ, Jean-Marc. **Clube de Compras Dallas**. Estados Unidos, 2013.

WOOD Jr. Edward D. **Glen or Glenda?** Estados Unidos, 1953.

ANEXOS

TABELA DE FILMES MAPEADOS

FILMES	SABER/PODER		
	VIOLÊNCIA	NUDEZ	PRECARIEDADE
Glen or Glenda (1953) <i>Edward D. Wood Jr., EUA.</i>			
The Christine Jorgensen Story (1970) <i>Irving Rapper, EUA.</i>			
Myra Breckinridge (1970) <i>Michael Sarne, EUA.</i>			
Dinah East (1970) <i>Gene Nash, EUA.</i>			
I Want What I Want (1972) <i>John Dexter, GB.</i>			
Um Dia de Cão (1975) <i>Sidney Lumet, EUA.</i>			
Num Ano de 13 Luas (1978) <i>Rainer Werner Fassbinder, ALE.</i>			
Vestida para Matar (1981) <i>Brian De Palma, EUA.</i>			
Eu te Amo (1981) <i>Arnaldo Jabor, BRA.</i>			
O Mundo Segundo Garp (1982) <i>George Roy Hill, EUA.</i>			
James Dean, O Mito Sobrevive (1982) <i>Robert Altman, EUA.</i>			
Acampamento Sinistro (1983*, 1988**, 1989**, 2008*) <i>Robert Hiltzik*, Michael A. Simpson**, EUA.</i>			
A Lei do Desejo (1987) <i>Pedro Almodóvar, ESP.</i>			
Vera (1987) <i>Sérgio Toledo, BRA.</i>			
Paris is Burning (1991) <i>Jennie Livingston, EUA.</i>			
Segredos de uma Novela (1991) <i>Michael Hoffman, EUA.</i>			
Silêncio dos Inocentes (1991) <i>Jonathan Demme, EUA.</i>			
Traídos pelo Desejo (1992) <i>Neil Jordan, IRL; GB.</i>			
Corra que a Polícia Vem Aí 33 1/3: O Insulto Final (1994) <i>Peter Segal, EUA.</i>			
Ace Ventura (1994) <i>Tom Shadyac, EUA.</i>			
As Aventuras de Priscilla, A Rainha do Deserto (1994) <i>Stephan Elliott, AU.</i>			
Different for Girls (1996) <i>Richard Spence, GB; FRA.</i>			
Minha vida em cor de rosa (1997) <i>Alain Berliner, BEL; GB; FRA.</i>			
Meia-Noite no Jardim do Bem e do Mal (1997) <i>Clint Eastwood, EUA.</i>			
Head on (1998) <i>Ana Kokkinos, AU.</i>			

	Febre de Viver (1998) <i>Tod Williams, EUA.</i>			
	The Brandon Teena Story (1998) <i>Susan Muska, Gréta Olafsdóttir, EUA.</i>			
○	Better Than Chocolate (1999) <i>Anne Wheeler, CAN.</i>			
	Meninos Não Choram (1999) <i>Kimberly Peirce, EUA.</i>			
	Tudo sobre minha Mãe (1999) <i>Pedro Almodóvar, ESP; FRA.</i>			
	Southern Comfort (2001) <i>Kate Davis, EUA.</i>			
	By Hook or by Crook (2001) <i>Harry Dodge, Silas Howard, EUA.</i>			
	Hedwig and the Angry Inch (2001) <i>John Cameron Mitchell, EUA.</i>			
○	Mauvais Genres (2001) <i>Francis Girod, FRA; BEL.</i>			
	Princesa (2001) <i>Henrique Goldman, ITA; ESP; FRAN; ALE; GB.</i>			
	Protegido pela Lei (2002) <i>Robby Henson, EUA.</i>			
	Carandiru (2003) <i>Hector Babenco, BRA; ARG; ITA.</i>			
	Tirésia (2003) <i>Bertrand Bonello, FRA; CAN.</i>			
	Má Educação (2004) <i>Pedro Almodóvar, ESP.</i>			
	Lado Selvagem (2004) <i>Sébastien Lifshitz, FRA; BEL; GB.</i>			
	Beautiful Boxer (2004) <i>Ekachai Uekrongtham, THA.</i>			
	Transamérica (2005) <i>Duncan Tucker, EUA.</i>			
○	20 centímetros (2005) <i>Ramón Salazar, ESP; FRA.</i>			
	Café da Manhã em Plutão (2005) <i>Neil Jordan, IRL; GB.</i>			
○	Strange Circus (2005) <i>Sion Sono, JAP.</i>			
○	En Soap (2006) <i>Pernille Fischer Christensen, DIN; SUE.</i>			
○	Red without Blue (2007) <i>Brooke Sebold, Benita Sills, Todd Sills, EUA.</i>			
○	Be Like Others (2008) <i>Tanaz Eshaghian, CAN; IRA; GB; EUA.</i>			
	Se Nada Mais Der Certo (2008) <i>José Eduardo Belmonte, BRA.</i>			
	Quanto dura o amor (2009) <i>Roberto Moreira, BRA.</i>			
	Strella (2009) <i>Panos H. Koutras, GRE.</i>			
	Ponto de Partida (2009) <i>Timothy Linh Bui, EUA.</i>			
	Ticked-Off Trannies With Knives (2010) <i>Israel Luna, EUA.</i>			

	Elvis e Madona (2010) <i>Marcelo Laffitte, BRA.</i>			
o	Olhe pra mim de novo (2010) <i>Kiko Goifman, Claudia Priscilla, BRA.</i>			
	Romeos (2011) <i>Sabine Bernardi, ALE.</i>			
	Gun Hill Road (2011) <i>Rashaad Ernesto Green, EUA.</i>			
	Tomboy (2011) <i>Céline Sciamma, FRA.</i>			
	Se Beber Não Case 2 (2011) <i>Todd Phillips, EUA.</i>			
	Laurence Anyways (2012) <i>Xavier Dolan, CAN; FRA.</i>			
	Kátia (2012) <i>Karla Holanda, BRA.</i>			
	Clube de Compras Dallas (2013) <i>Jean-Marc Vallée, EUA.</i>			
	Meu amigo Claudia (2013) <i>Dácio Pinheiro, BRA.</i>			
	52 Tuesdays (2013) <i>Sophie Hyde, AU.</i>			
	Boy Meets Girl (2014) <i>Eric Schaeffer, EUA.</i>			
	Entre a Lei e o Salto Alto (2014) <i>Jin Jang, COR.</i>			
	Pierrot Lunaire (2014) <i>Bruce La Bruce, ALE; CAN.</i>			
	Mala Mala (2014) <i>Antonio Santini, Dan Sickles, PTR; EUA.</i>			
	A Garota Dinamarquesa (2015) <i>Tom Hooper, GB; EUA; DIN; ALE; BEL.</i>			
	Meu Nome é Ray (2015) <i>Gaby Dellal, EUA.</i>			
	Tangerine (2015) <i>Sean Baker, EUA.</i>			
	Divinas Divas (2016) <i>Leandra Leal, BRA.</i>			
	Growing Up Coy (2016) <i>Eric Juhola, EUA.</i>			
	Laerte-se (2017) <i>Lygia Barbosa, Eliane Brum, BRA.</i>			
	Uma Mulher Fantástica (2017) <i>Sebastián Lelio, CHI, ALE, ESP, EUA.</i>			
	A Morte e Vida de Marsha P. Johnson (2017) <i>David France, EUA.</i>			
o	A Glória e a Graça (2017) <i>Flávio R. Tambellini, BRA.</i>			
	Lola Pater (2017) <i>Nadir Moknèche, FRA; BEL.</i>			
o	Meu Corpo é Político (2017) <i>Alice Riff, BRA.</i>			

o Filmes não vistos

FICHAS TÉCNICAS

Ficha Técnica: Lado Selvagem

Título Original: Wild Side

Tempo de Duração: 93 min. **Ano de Lançamento:** 2004

Direção: Sébastien Lifshitz. **Roteiro:** Stéphane Bouquet e Sébastien Lifshitz

Produção: Chris Curling, Phil Robertson, Gilles Sandoz, Christian Tison e Eric van Beuren

País: França, Bélgica, Reino Unido.

Sinopse: Um mulher trans, trabalhadora sexual das ruas de Paris, precisa voltar à cidade onde cresceu, no interior da França, para cuidar da mãe em seus últimos dias de vida. Nesse retorno às origens, seus dois amantes a acompanham.

Ficha Técnica: Meninos Não Choram

Título Original: Boys Don't Cry.

Tempo de Duração: 118 min. **Ano de Lançamento:** 1999

Direção: Kimberly Peirce. **Roteiro:** Kimberly Peirce & Andy Bienen

Produção: Jill Footlick, John Hart, Caroline Kaplan, Pamela Koffler

País: Estados Unidos

Sinopse: Baseado em um crime real, essa produção retrata os eventos transcorridos nas últimas semanas de vida de Brandon Teena, um jovem de 21 anos que assume a identidade masculina ao chegar em uma cidade no interior do Nebraska, nos Estados Unidos.

Ficha Técnica: Num Ano de 13 Luas

Título Original: In einem Jahr mit 13 Monden

Tempo de Duração: 124 min. **Ano de Lançamento:** 1978

Direção: Rainer Werner Fassbinder. **Roteiro:** Rainer Werner Fassbinder

Produção: Rainer Werner Fassbinder

País: Alemanha

Sinopse: O filme conta a história dos últimos dias da vida de Elvira. Uma pessoa que se submeteu à cirurgia de redesignação sexual movida por amor e desejo por um ex-colega de trabalho, que teria lhe dito que somente poderia ter algum envolvimento com ela se ela fosse mulher.

Ficha Técnica: Paris is burning

Título Original: Paris is Burning

Tempo de Duração: 71 min. **Ano de Lançamento:** 1990

Direção: Jennie Livingston. **Roteiro:** Jennie Livingston

Produção: Richard Dooley, Nigel Finch, Claire Goodman, Madison D. Lacy, Jennie Livingston, Meg McLagan e Barry Swimar

País: Estados Unidos

Sinopse: O documentário nos mostra o universo dos bailes e concursos de drag no ambiente LGBT da periferia de Nova Iorque na segunda metade da década de 1980.

Ficha Técnica: Tangerine

Título Original: Tangerine

Tempo de Duração: 1h 28min . **Ano de Lançamento:** 2015

Direção: Sean Baker. **Roteiro:** Sean Baker, Chris Bergoch

Produção: Sean Baker. **País:** Estados Unidos

Sinopse: A produção nos mostra um dia de duas mulheres trans, negras, trabalhadoras sexuais nas ruas de Los Angeles. A ação central desse filme narra a busca de uma delas pelo namorado, e cafetão, que a traiu com uma mulher cisgênero.

Ficha Técnica: Tirésia

Título Original: Tiresia

Tempo de Duração: 116 min. **Ano de Lançamento:** 2003

Direção: Bertrand Bonello. **Roteiro:** Bertrand Bonello, Luca Fazzi

Produção: Simon Arnal, Rémi Burah, Luc Déry, Claude Girard e Carole Scotta.

País: França , Canadá.

Sinopse: A produção nos mostra a história de uma mulher trans e trabalhadora sexual que é sequestrada e mantida em cativeiro por Terranova, um homem obcecado pela estética e pelo ato de observar. Privada dos hormônios Tirésia vai perdendo seus traços femininos, o que tensiona o exercício do prazer de Terranova.

Ficha Técnica: Tomboy

Título Original: Tomboy.

Tempo de Duração: 82 min. **Ano de Lançamento:** 2011.

Direção: Céline Sciamma. **Roteiro:** Céline Sciamma

Produção: Rémi Burah, Bénédicte Couvreur, Tiphaine Perin

País: França.

Sinopse: Uma criança de 10 anos de idade, designada menina ao nascer, muda-se de cidade com a família. Ao chegar a nova vizinhança passa a se apresentar aos novos amigos como um menino.

Ficha Técnica: Vera

Título Original: Vera

Tempo de Duração: 88 min. **Ano de Lançamento:** 1987

Direção: Sergio Toledo. **Roteiro:** Sandra Mara Herzer e Sergio Toledo

Produção: Cláudio Kahns, Celso Lafer, Ana Maria Warchawchik, Ilia Warchawchik

País: Brasil.

Sinopse: conta a história de um jovem, Bauer, que recebe a ajuda de um professor para conseguir sustentar-se depois de sair de uma instituição para meninas órfãs. O professor lhe consegue um emprego na biblioteca do Centro de Pesquisas Avançadas, em que trabalha. Nesse Centro, Bauer tenta impor sua identidade masculina, rechaçando seu nome (Vera, que dá título ao filme) sendo, porém, deslegitimado e desrespeitado. Mas é também onde conhece Clara, uma funcionária de outro setor com quem ele se envolve romanticamente.