

A (RE)PRODUÇÃO DA IDENTIDADE TRAVESTI NO CINEMA BRASILEIRO

Sharyel Barbosa Toebe
Ana Julia Vognach
Caroline Da Rosa Couto

RESUMO

A partir da análise de três produções cinematográficas brasileiras, *Madame Satã*, *Carandiru* e *Elvis e Madona*, este relato de pesquisa foi desenvolvido com a intenção de compreender como no cinema brasileiro se produz modos de ser travesti, a partir das três personagens, Tabu, Lady Di e Madona, correspondendo respectivamente a cada filme. Para tanto, como base teórica foi utilizado os Estudos Culturais, enquanto um campo de estudos não-homogêneo, oferecendo subsídios e espaços para os caminhos da pesquisa. O objetivo deste trabalho foi compreender as formas pelas quais a constituição da identidade travesti é engendrada na apresentação dos filmes; observando como na mídia aparece modo de produção de identidades, como os filmes produzem e reproduzem a população travesti, reconhecendo e problematizando a maneira pela qual se estabelecem formas de (in)visibilidade destas identidades. Portanto, pensamos em uma metodologia capaz de analisar como as produções cinematográficas nos subjetivam e nos provocam a pensar sobre a identidade das travestis, a partir da abordagem qualitativa. Desta forma, pensar em como tais produções nos perpassam, atravessam e afetam a todos os sujeitos e, em como podemos, hoje, nos tornarmos sujeitos defensores da diferença, da multiplicidade, justifica a relevância desta pesquisa. O conceito geral de análise, escolhido a partir dos filmes, trata da heteronormatividade enquanto um conjunto de práticas normalizadoras, limitadores e constituintes dos sujeitos contemporâneos. Concluímos que na tênue linha estabelecida entre o que é ser homem e o que é ser mulher, as travestis tropeçam, desfilam, borram e circulam definições estáticas e padrões, sem deles sair. A indústria cinematográfica suscita críticas e reflexões, influencia opiniões e princípios, produz formas de ser e estar no mundo. Produz e reproduz a identidade travesti marcada pela pressão da heteronormatividade. Os filmes mostram realidades, mas também criam realidades. Assim, cada pessoa que assiste a um filme é afetado de uma maneira, podendo, com isso, perpetuar estigmas e preconceitos acerca das travestis. Esta pesquisa levou a discussão de uma violência, que por vezes é berrante e, por muitas outras, silenciosa e eficaz: violência normalizadora e limitadora dos corpos e das possibilidades de vida, de sexualidade, de afetos. Violência que não está apenas nos filmes, ou longe, mas que está em nós e em nossas práticas. A esta violência chamamos heteronormatividade, não para fazer dela um assombro, mas para compreendê-la enquanto uma prática comum, que nos atravessa e nos forma, nos põe em fôrma. A heteronormatividade que nos torna sujeitos e que assujeita também a Tabu, a Lady Di e a Madona; a heteronormatividade que, enquanto construção histórica e cultural e não natural, pode ser desconstruída, transformada.

Palavras-chave: Identidade. Travesti. Cinema. Estudos Culturais.

INTRODUÇÃO

“Créditos Iniciais”

Este trabalho conta uma história. A história de um problema e de quem o inventou. O problema? Como é produzida e reproduzida a identidade travesti no cinema brasileiro? Quem o inventou? As autoras, que aparecem nas próximas páginas, não separadas, mas com o problema; autoras, mulheres, brancas, estudantes de psicologia, feministas que, por tantas vezes, se misturaram ao problema durante o processo de pensar, elaborar, apagar, reescrever, se afastar e se encantar, e que encontram nessa escrita a oportunidade de fazê-lo vibrar.

Esta não é uma história de como se resolve um problema. Não! Antes, de como ele produz dúvidas e potências, legitimadas nas tantas identidades que constitui quem escreve e quem, nesse instante, lê. Assim sendo, esta não é uma história das Verdades, não é uma história universal.

(Re)Pensar o caminho desta história, não indica um processo linear, ao contrário, ela fez-se de muitas voltas, becos, estradas paralelas. A questão condutora “como é produzida e reproduzida a identidade travesti no cinema brasileiro?” desperta as muitas definições que constituem e aprisionam os sujeitos. Nesse sentido, compreendendo a pesquisa e a escrita, também, com um processo político, faz-se importante destacar que algumas escolhas marcam este texto. Uma delas, o uso do termo no feminino, de acordo com o que, no Brasil, comumente se entende como significado de *travestis*, em geral, se referindo a pessoas que, tendo um sexo entendido enquanto biologicamente masculino, “moldam seus corpos com características ideologicamente associadas ao feminino” (BORBA e OSTERMAN, 2008, p. 410), mas não com o objetivo de se tornar o que é considerado biologicamente uma mulher, com procedimentos como a transgenitalização, podendo se chamar como mulher e ter um pênis, subvertendo normas rígidas/estáticas/fixas. (RAMOS, 2014).

Nessa perspectiva, a mídia, mais especificamente as narrativas fílmicas que constituem o campo do cinema brasileiro, emerge como a materialidade dessa pesquisa. De acordo com Felipe (2006, p. 13) “os discursos veiculados pela mídia acionam poderosos efeitos de verdade, que podem contribuir significativamente para a construção das identidades dos sujeitos”.

Para tanto, o campo dos Estudos Culturais, foi utilizado como base teórica para o presente trabalho. Caracterizado por configurar um conjunto de inspirações e problematizações diversas, podendo ser considerado não uma disciplina, com fronteiras bem marcadas, mas um campo que borra e baliza essas fronteiras, ao “romperem certas

lógicas cristalizadas e hibridizarem concepções consagradas” (COSTA, SILVEIRA e SOMMER, 2003, p. 23), entendemos que a perspectiva dos Estudos Culturais vinha ao encontro da nossa problemática, nos oferecendo subsídios e espaços para os caminhos da pesquisa.

Revisão Bibliográfica

Segundo Casseiro e Lima (2010), pode-se apontar a partir de Foucault, a nível mundial, o final do século XVII como espaço temporal de emergência da noção de sexualidade; a sexualidade, enquanto dispositivo se constitui como objeto de controle e ordenação do corpo-espécie, por assim dizer, da população, combinando discursos médicos e pedagógicos, instaurando regras e normas.

Dada essa intensificação das práticas de esquadramento e regulação dos corpos, tudo aquilo que escapa à descrição do que é legitimado enquanto o normal, o comum, o esperado, é colocado como o estranho, o anormal e, muitas vezes, o patológico. Temos, assim, no campo da sexualidade duas noções forjadas que se pretendem estáticas: homem e mulher. E tudo o que foge desse binarismo homem-mulher, vai-se tornando marginalizado, como uma alternativa de controle àquilo que escapa às normas. Tais verdades – sempre específicas, pontuais e transformáveis – nos constituem; na medida em que nos assujeitamos elas, tornamo-nos sujeitos delas e a produzimos. Com as relações sexuais, isso não difere. Ser mulher/homem/homossexual/heterossexual/transsexual/travesti e qualquer outra definição que se queira convencionar, faz parte, cria, constitui os processos identitários.

A noção de identidade aposta numa ideia de identificação - a algo, a alguém, a práticas – que, por sua vez, comumente, corresponde a uma norma. A identidade é. E, sendo, isso ou aquilo, a identidade toma o lugar de referência, de constructo positivo. A diferença, nessa lógica, assume então, o negativo, o que nega. A diferença não é. Ela fica no outro, no longe, naquilo que eu não sou. Ambas, dizem de construções, não são naturais, dadas por si só, dependem uma da outra e nos constituem enquanto sujeitos (CAVALVANTI, 2007, citado por SILVA, 2008).

A noção de gênero é importante para a identidade. O conceito de gênero, de acordo com Silva (2008, pp. 139-140), a partir da autora Judith Butler:

Não é uma categoria fixa e pré-discursiva, mas se constrói por atos repetidos e estilizados pelo sujeito generificado. Portanto, o gênero é compreendido para além da mera representação de papéis a serem desempenhados por corpos de homens e mulheres sob a hegemonia da heteronormatividade, é uma complexidade permanentemente aberta. Assim, gênero é uma representação que é vivenciada pelas

performances dos sujeitos sociais que a experienciam através da vivência espacial.

Louro (2012, p. 28), procura “entender o gênero como constituinte da *identidade* dos sujeitos” (grifo da autora). Para Stuart Hall (2012, p. 29), a noção de gênero vai além da designação de diferentes papéis ou ocupação de diferentes espaços sociais, o gênero e as relações de gênero que, então se implicam, constituem o sujeito, fazem-no.

Nesse mosaico de conceitos, temos a identidade de gênero, enquanto a localização dos sujeitos na cultura “na medida em que o masculino e feminino dispõem de territorialidades no espaço social, marcadas por questões específicas na forma como os sujeitos se sentem, se identificam e se situam no mundo” (CASSEMIRO; LIMA, 2010, p. 36).

Os mesmos autores destacam os movimentos sociais ocorridos na década de 1960 em todo o mundo – movimento feminista, movimento gay, movimento negro – para apontar como é nesse período que a sexualidade é posta em discussão ao se pensar o sexo não apenas para fins reprodutivos, mas também como fonte de prazer. É nesse contexto que as travestis são separadas dos homossexuais, quando o ato de travestir-se passa a ser considerado como uma identidade sexual.

O termo *travestis* é utilizado em diferentes países, designando diferentes populações. De acordo com Cassemiro e Lima (2010), *travestilidade* é um termo originado da França, relacionado ao gênero artístico erotizado, dizendo da forma como as mulheres usavam roupas pequenas e provocantes nas casas de espetáculo, em meados do século XV. Já em inglês, *travestite* aparece no ano de 1925, na obra de Magnus Hirschfeld, usado para se referir a pessoas que, voluntariamente, vestem-se com roupas socialmente atribuídas ao sexo oposto. No Brasil, é bastante comum que travesti diga de sujeitos que têm o corpo biológico dito masculino, e que transformem seu corpo com adereços e formas que são ditas femininas; mulheres, sem que isso implique em mudança de sexo.

Processos metodológicos

“Take 1: As travestis”

Para composição desta pesquisa, utilizou-se o conceito de identidade enquanto algo produzido, reproduzido, construído e, assim, constantemente modificado e reconstruído pela cultura. Nesse sentido, entende-se a cultura em seu papel constitutivo que, mais do que um conjunto de saberes e interpretações, diz dos processos de significação – de si e do mundo – presentes em diferentes instâncias culturais, que produzem a cultura e os sujeitos dessa cultura, por meio dos discursos presentes no circuito da mesma.

Rosa Fischer (2002) vai, a partir dos conceitos de *dispositivo da sexualidade* e *modos de subjetivação* de Michel Foucault, cunhar o conceito que chama *dispositivo pedagógico da mídia*. A partir disso, ela discute a produção de modos de ser que a mídia

instaura, enquanto espaço de disseminação e legitimação de verdades, e como isso está diretamente ligado ao modo como os sujeitos se inscrevem e são inscritos na cultura em que vivem:

Fundamentada no conceito de “dispositivo da sexualidade” de Foucault (1990a, p. 100), descrevo o dispositivo pedagógico da mídia como um aparato discursivo (já que nele se produzem saberes, discursos) e ao mesmo tempo não discursivo (uma vez que está em jogo nesse aparato uma complexa trama de práticas, de produzir, veicular e consumir TV, rádio, revistas, jornais, numa determinada sociedade e num certo cenário social e político), a partir do qual haveria uma incitação ao discurso sobre “si mesmo”, à revelação permanente de si; tais práticas vêm acompanhadas de uma produção e veiculação de saberes sobre os próprios sujeitos e seus modos confessados e aprendidos de ser e estar na cultura em que vivem (FISCHER, 2002, p. 155).

Entendendo que a produção cinematográfica pode ser admitida enquanto um desses artefatos culturais – um potente dispositivo pedagógico midiático – produtores de sentidos e, assim, engendrados e engendrando processos de subjetivação, estabeleceu-se os filmes brasileiros que apresentem personagens travestis, como a materialidade desta pesquisa. A escolha se pautou, assim, em três filmes: *Madame Satã*, *Carandiru* e *Elvis e Madona*, todos eles com fácil e gratuito acesso pela internet.

Para a análise desses três filmes, apoiamo-nos no campo dos Estudos Culturais, na medida em que estes configuram um campo não homogêneo, servindo como base para a reflexão acerca de questões complexas e diversas, incluindo aquelas que voltam-se para “outras instâncias culturais como é o caso de programas de rádio e televisão, propagandas, filmes, novelas, jornais, revistas, entre tantas outras que poderiam ser mencionadas” (FELIPE, 2006, p. 13).

Para os Estudos Culturais, as representações não mostram algo pronto, estático, enrijecido. Elas produzem significados, signos, que compreendem modos de ser, agir e de ver o outro sendo e agindo, que podem variar (e variam) nas mais diferentes culturas, mesmo em uma mesma época, havendo sempre ‘diferentes significações circulando’ (SILVA, 2001, p. 44, citado por CHECHI e HILLESHEIM; 2008, p. 91).

Conforme ressalta Wortmann (2005), esses significados construídos podem ser sempre contestados. Portanto, a produção dos significados se inscreve em relações de poder, e é nesse processo que se definem normalidades e anormalidades, a quem pertence a um determinado grupo ou dele é excluído.

No intuito de apresentar *Tabu*, *Lady Di* e *Madona*, o presente trabalho desenrolar-se-á com as descrições de cada um dos filmes seguidas de análise de aspectos importantes que perpassam os mesmos, como as falas, as cenas, as performances e as (in)visibilidades das personagens das três produções, a partir da noção de heteronormatividade. Desta forma, objetivando discutir como os filmes produzem as identidades travestis, através da

heteronormatividade, em suas relações com a violência e possibilidades em diversos aspectos da vida, como o trabalho.

“Ah, Me Dá Mais Uma Gambinha” – Cenas De Tabu

O premiado filme *Madame Satã* (2002), dirigido por Karim Ainouz, se passa no início da década de 30, na Lapa, Rio de Janeiro. Baseado em uma história verídica, conta uma parte da vida de João Francisco dos Santos, um famoso transformista, que ficou conhecido por Madame Satã ao ganhar um concurso de fantasias para o carnaval de 1942, no bloco Caçadores de Veado, sendo assim, figura marcante da história da Lapa.

Na Rio de Janeiro, capital da República, em reforma urbana, onde os renegados sociais eram expulsos do centro, a Lapa era um lugar de resistência social, onde permaneciam prostitutas, cafetões, jogadores de capoeira e desempregados. Em um cenário de violência física, verbal e social é onde João, Laurita e Tabu, personagens principais do filme, constroem sua história, vivendo juntos os dilemas do contexto urbano e boêmio carioca, mostrados nos 100 minutos de filme em uma imagem escura, uma realidade crua e revolta social.

Laurita e Tabu trabalham para João pagando a dívida que têm com ele por tê-las abrigado em sua casa. Para pagar esta dívida a João, elas vendem seu corpo com sexo e trabalhos de cuidado de casa, e lavando roupa para outras pessoas, tendo seu trabalho explorado e sendo sujeitadas a total submissão a João. Esses percalços podem ser visto em duas cenas do filme.

Cena 1: Tabu e João dão um “golpe” em um homem, quando ele vai embora da casa deles, eles comemoram juntos. João pergunta quanto Tabu conseguiu roubar da carteira dele, 10 mil, ela responde. João pega o dinheiro e da a parte dela: - Toma, 200! Ela reclama e pede mais um “gambinha”. João muda de tom de voz, ficando rude: - Essa tua voz miada tá me dando um enfado, um enjoo. Se tu não está satisfeito com meus trato puto, evapora!

Cena 2: Laurita e Tabu estão no quintal, Laurita limpando o chão e Tabu lavando roupa. João chega reclamando com Laurita que o chão está imundo e a mandando terminar de limpar aquela “porcaria” e ela prontamente varre. João começa a questionar se Tabu já costurou o vestido da Vitória e se já lavou as toalhas do seu Amador. Ela responde que sim. Ele pergunta então se ela já lavou o vestido da madama. Ela diz que sim. Ele pergunta: “já secou?” Ela diz: “meu nome não é sol”. João a empurra no tanque e dá uns tabefes.

Quando Tabu ousa sair dessa posição de submissão, João usa da violência física, lembrando a ela qual o lugar onde ele considera que ela deve ficar.

Tabu, a nossa travesti de Madame Satã, é montada pela voz miada, movimentos delicados, roupas atribuídas ao gênero feminino, jeito frágil e submissa, por vezes encolhida e assustada, por vezes alegre e saltitante.

No filme, a história de Tabu não tem um desfecho, talvez por não ser personagem principal do filme. Ao final da obra, ela continua na condição de exploração de seu trabalho por João.

“Eu Aceito!” – Cenas De Lady Di

- Com licença. Oi. Eu sou a Lady, Lady Di. Eu vim fazer o teste.
- Por favor, sente-se. (...) Eu lhe gostaria de fazer umas perguntas Lady Di.
- Eu conheço essa missa, viu, doutor. Nunca precisei de transfusão de sangue, não boto nada na veia, ó. Droga pra mim, doutor, é um baseadinho só que eu fumo de vez em quando, assim, pra ver televisão e pra namorar.
- Parceiros? Quantos?
- Ah, uns dois mil.
- Posso? (O médico pergunta, indicando os seios de Lady Di.) Lady, o silicone que você usou não é pra isso!
- E eu tinha dinheiro pra coisa melhor, doutor?
- E hormônio, já tomou?
- Imagina, doutor! Hormônio é uma desgraça, a gente toma e não funciona. Além disso, cliente nosso, eu não sei se você sabe, gosta mesmo de virar moça.
- É Lady, acho mesmo que chegou a hora de você saber se tá doente.
- Pode deixar que eu faço, doutor. (Diz Sem Chance, que estava até o momento em silêncio na cena.)
- Vai doer?
- Só um pouquinho! (Sem Chance responde ao lhe piscar o olho).

Essa é Lady Di, a principal travesti de Carandiru. Há outras nesse mesmo filme, que em seus depoimentos mencionam "aquela nossa coisa feminina de dar apoio". Mas, é Lady Di quem faz parte da lista de personagens principais do filme, presente na ficha técnica deste, e comumente mencionada nas principais críticas. Lady Di, ainda, é interpretada por um ator brasileiro muito famoso, Rodrigo Santoro, o que fez da nossa personagem um destaque deste filme, à época de lançamento.

Baseado no livro "Estação Carandiru", em que Drauzio Varella conta suas experiências durante um trabalho de prevenção a AIDS na Casa de Detenção Carandiru, em São Paulo; Carandiru é um filme de origem brasileira e argentina, reconhecido e premiado mundialmente, lançado em 2003.

A cena acima descreve a primeira cena de Lady Di, na qual ela parece procurar de maneira espontânea o teste de HIV, o qual não é uma novidade, uma vez que ela sabe responder ao médico as perguntas, sem que ele as pronuncie. A partir daí Lady Di é montada: uma prostituta, sadia, não usuária de drogas pesadas e que se porta de maneira sensível, ao ficar com medo da agulha de exame.

O Carandiru é um filme composto por várias histórias, com o propósito de mostrar a

vida dentro da prisão. Lady Di é uma dessas histórias, o que demonstra que ela aparece no filme com um papel de destaque, ainda que não possa ser considerada a personagem principal.

Ao longo dos 147 minutos, a história de Lady Di é engendrada de tal maneira que o telespectador passe a torcer pela personagem. Nas cenas seguintes, que dizem da sua história, ela oficializa o seu envolvimento com Sem Chance ao médico, indicando que Sem Chance também deve fazer o teste de HIV, para que eles possam passar a transar sem o uso de preservativos.

O próximo passo, então, foi apresentar Sem Chance aos seus pais, para que a benção aos dois fosse pedida. Aqui, aparece uma grande tensão. O pai, ao corrigir Sem Chance, afirma: “É Dirceu! É Dirceu o nome dele!” e sai de cena bastante irritado com a mãe de Lady Di que tenta acalmá-lo. Ao sair, o pai diz: “Aqui dentro, eles que façam a sem-vergonhice que quiserem”. Não há brigas. Lady Di parece aceitar a atitude do pai.

Quando o resultado do exame de ambos finalmente chega, a alegria dos dois de “estar limpo” é balizada pelo anúncio de que Sem Chance será liberto. Como um compromisso de espera deste por ela, os dois casam-se dentro da penitenciária. O casamento é uma grande festa. Simulando o ritual comum de uma igreja católica, outra travesti ocupa o lugar do padre, Lady é aceita como legítima esposa e Sem Chance aceito como seu marido.

A grande tragédia do filme acontece: o massacre do Carandiru é retratado em cenas tensas e angustiantes próximas ao término do filme. Lady Di, vive os momentos de horror ao lado de Sem Chance. Mas (e para a nossa comemoração) ambos sobrevivem, afinal: “Vai saber! Ele não teve coragem de matar uma mulher” (fala de Sem Chance).

“Sou Macho, Sou Fêmea, Mas Minha Alma É De Mulher ”– Cenas De Madona

O filme em análise “Elvis e Madona” é uma obra do cinema brasileiro que usa do humor para retratar uma história de amor incomum e invisibilizada. Um amor entre uma ‘alma de mulher, em um corpo homem, e uma alma de homem em um corpo de mulher’. É o relacionamento entre a travesti Madona, e a lésbica Elvis, que ocorre no Rio de Janeiro. Elvis, assignada em seu nascimento como Elvira, é fotógrafo e trabalha como *motogirl* em uma pizzaria. Madona, assignada em seu nascimento como Adailton e trabalha como cabeleireira em um salão de beleza. Portanto, ‘Elvis não morreu, Madona é travesti e, eles se apaixonam’.

Madona é retratada no longa metragem como a típica personagem travesti que não incomoda aos olhos de quem a vê. Está sempre muito bem vestida e maquiada, usa roupas

e adereços simbólicos associados à feminilidade, mas nunca exageradamente, de modo que não provoca olhares de curiosidade.

Madona luta há muito tempo para realizar o seu maior sonho, o de fazer um show no teatro. Devido a isso, trabalha em um salão de beleza como cabeleireira; a noite faz shows; e já fez parte do mercado do sexo, atuando em filmes pornô. Mesmo não trabalhando mais com o mercado do sexo, João Tripé, homem agressivo, ex-companheiro de Madona e traficante em Copacabana, permanece próximo, atormentando-a. A cena de entrada de João Tripé é revoltante: bate em madona e rouba-lhe todo seu dinheiro guardado para o show. Humilhantemente, ela pede que não faça isso, pois levou a vida inteira para conseguir. Madona mostra-se o tempo todo fragilizada, chorosa e debilitada emocionalmente com o acontecido.

Madona viveu sua adolescência órfã de pai e mãe, mas possui uma rede de amizades íntima e muito intensa. Isso é mostrado na cena quando Madona chega para trabalhar no salão de beleza, no dia após a agressão sofrida por João Tripé. Seus amigos e colegas de trabalho fecham o local para um tratamento especial apenas para ela, com o objetivo acalmá-la e fazer com que se sinta especial e valorizada, aumentando sua autoestima.

Para conquistar novamente todo o dinheiro roubado por João Tripé, Madona trabalha como cabeleireira e faz shows em casas noturnas. João tripé, inclusive, admite que a conheceu se prostituindo por “uma passagem de ônibus”. Na casa noturna La Mona, Madona faz um show e uma de suas músicas tem como letra: “... Meu corpo é o que você quiser... Sou macho, sou fêmea, mas minha alma é de mulher, caminho por várias vertentes... Minha alma é de mulher, mas meu corpo é o que você quiser”, mas ao perceber a presença de seu agressor, se sente ameaçada e vai embora com Elvis. Em um bar conversam sobre suas famílias, e Madona fala que seus pais tiveram 5 filhos: 2 mulheres, 2 homens e ela. Aqui é importante ressaltar que Madona não se considera pertencente nem ao gênero feminino, nem ao gênero masculino.

É nítido, no decorrer do filme, que Madona é vista como a “bicha”, inclusive denomina-se assim para Elvis, algumas vezes. Até a metade do filme, Madona nos envolve sentimentalmente. É delicada, desde as palavras que utiliza, os gestos, as expressões corporais, trejeitos estes que condizem com um determinado gênero, isto é, ela tem o andar rebolado, a fala miada, usa roupas coloridas e inclusive um comportamento submisso, características atribuídas ao gênero feminino, perante Elvis, que faz a performance do homem.

Elvis aparece com mal estar e enjoos, descobrem, então, que está grávido de um filho de Madona, sendo que ele diz não estar pronto para assumir um bebê, e que não poder ficar grávido no momento. Ainda assim, eles resolvem manter a gravidez.

Madona nos envolve de forma engraçada na cena do consultório médico. É ela quem responde as perguntas no lugar da paciente grávida, ou seja, Elvis. O que a torna a cena irônica são as expressões faciais de confusão do médico, que sem entender o que está acontecendo, pede para examinar “Elvira” e que sua amiga, se referindo a Madona, saia. Madona diz não ser amiga de Elvis, mas sim o “pai” da criança, o que deixa o médico muito espantado.

É presente em algumas cenas que o trabalho doméstico é atribuído ao gênero feminino, pois enquanto Elvis descansa e usa o computador, é Madona quem limpa a casa e faz o almoço. Essa posição autoritária de Elvis é imposta também por não querer levá-la para conhecer sua família. Para tanto, Madona ‘transforma-se’ em um personagem masculino: corta os cabelos, veste roupas atribuídas ao gênero masculino, imita voz grossa, e adota postura masculinizada, porém se esquece de retirar o esmalte das unhas. Performatiza Adailton. Na casa dos pais de Elvis, Madona tem dificuldade em performatizar o papel do homem, causando desconfiança na família.

Vibramos junto com Madona quando ela consegue o teatro para realizar seu show. Mas para isso, teve de conseguir o restante do dinheiro gravando um filme pornô, fazendo a personagem de Cleópatra e atuando com João Tripé. Mesmo com a reação alterada ao ver o filme, Elvis acaba por aceitar, depois que Madona lhe pede para não ser abandonada grávida.

Finalmente, Madona realiza seu tão sonhado show, cantando a música Super Homem (A Canção), de Caetano Veloso:

“Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria. Que o mundo masculino tudo me daria do que eu quisesse. E nada, minha porção mulher que até então se resguardara, é a porção melhor que trago em mim agora. É o que me faz viver. Quem dera, pudesse todo homem compreender, oh mãe! Quem dera, ser o verão ou o apogeu da primavera, e só por ela ser. Quem sabe o Super Homem venha nos restituir a glória, mudando como um deus o curso da história, por causa da mulher”.

RESULTADOS

“Take 2: heteronormatividade, ação!”

Tabu, Lady Di e Madona, aquelas sobre as quais se escreve aqui, é de suma importância destacar que esta pesquisa não pretende falar de todas as/os travestis, na medida em que criar categorias e definições não configura um dos objetivos; mas sim,

compreender como o cinema brasileiro, a partir dessas três personagens, produz modos de ser travesti.

A indústria cinematográfica possui recursos para interpelar as pessoas dentro de um assunto, sendo o abordado neste trabalho: como as travestis são constituídas nas produções fílmicas. Os filmes funcionam como um mecanismo que pode produzir conhecimentos, que nos subjetivam, contribuindo para produzir identidades, neste caso, a identidade travesti. Também ajudam a fazer sujeitos de um determinado tipo, bem como ensinam modos de ser e de estar no mundo. (SABAT, 2013). Portanto, os filmes não possuem simplesmente o objetivo de entretenimento, mas de acordo com Sabat (2013, p. 150):

As imagens produzem uma pedagogia, uma forma de ensinar as coisas do mundo, produzem conceitos ou pré-conceitos sobre diversos aspectos sociais, produzem formas de pensar e agir, de estar no mundo e de se relacionar com ele. A construção de imagens que valorizam determinado tipo de comportamento, de estilo de vida ou de pessoa, é uma forma de regulação social que reproduz padrões mais comumente aceitos em uma sociedade.

É importante considerar que as identidades são sempre construídas; elas não são dadas ou acabadas num determinado momento, tanto na dinâmica do gênero como na dinâmica da sexualidade, não se pode estabelecer um momento em que a identidade sexual e/ou a identidade de gênero seja "assentada" ou estabelecida, visto que as identidades estão sempre se constituindo, elas são instáveis, fruto da representação humana através da performatividade e representação e, portanto, passíveis de transformação (LOURO, 1997).

Butler (2003) traz a noção de paródia de gênero, onde não há uma identidade original, preexistente. O gênero se mostra através de performatividades de uma identidade construída, imitando uma imitação sem origem. Uma produção que se coloca como imitação:

Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma *performance repetida*. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em formas do gênero, essa "ação" é uma ação pública. Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária - um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito (BUTLER, 2003, p. 200).

Sendo assim, não há atos de gênero verdadeiros ou falsos: tanto Madona, quanto Tabu e Lady Di, não imitam uma mulher, mas performatizam o gênero feminino, por uma repetição de gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos: voz miada, comportamento submisso, constituindo a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero. Não existe um sexo essencial, nem masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes, pois as normas regulatórias de gênero são performativas, normas construídas pelas sociedades, e que servem para regular e materializar o gênero dos sujeitos, e essas mesmas normas tem de ser constantemente repetidas e remarcadas para que tal materialização se efetive.

Esses comportamentos, atribuídos a homens e a mulheres, são aprendidos e repetidos. Necessita-se constantemente reafirmar a identidade de gênero, visto que se está sempre em contato com um outro que é diferente, reafirmando assim, as normas que regulam esses comportamentos. Tabu, Lady Di e Madona também são produzidas nessa repetição, ao longo dos filmes, performatizando o feminino e as regras sociais que legitimam tal performance, como assunção de determinadas tarefas e posições. Essas normas regulatórias de gênero, também são conhecidas como heteronormatividade:

Historicamente, a prescrição da heterossexualidade como modelo social pode ser dividida em dois períodos: um em que vigora a heterossexualidade compulsória pura e simples e outro em que adentramos no domínio da heteronormatividade. Entre o terço final do século XIX e meados do século seguinte, a homossexualidade foi inventada como patologia e crime, e os saberes e práticas sociais normalizadores apelavam para medidas de internação, prisão e tratamento psiquiátrico dos homo-orientados. A partir da segunda metade do século XX, com a despatologização (1974) e descriminalização da homossexualidade, é visível o predomínio da heteronormatividade como marco de controle e normalização da vida de gays e lésbicas [*e transgêneros*], não mais para que se “tornem heterossexuais”, mas com o objetivo de que vivam como eles. (MISKOLCI, 2009, p.157).

Percebe-se, assim, o deslocamento de uma lógica de heterossexualidade compulsória, a uma lógica de normatização dessas relações escapantes, para que se vivam essas relações dentro de normas heterossexuais. Nos três filmes essa prática é visível: Lady Di casa, Elvis e Madona constituem uma família, Tabu se cala e assume para si um lugar de submissão e dependência.

Assim, podemos pensar a heteronormatividade como:

um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto. Assim, ela não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo

histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e “natural” da heterossexualidade. (MISKOLCI, 2009, pp. 156-157).

Desta forma, a lógica binária da heterossexualidade, normatiza os gêneros, como se houvesse um único jeito de ser mulher e um único jeito de ser homem, expressando as expectativas, as demandas e as obrigações sociais. Por sua vez, as travestis, como pessoas que constroem o gênero em uma intensa negociação com essas normas, sem assumir a linearidade sexo-gênero-orientação sexual, nem de um lado nem de outro, na produção do ser mulher ou o ser homem, tornam-se sujeitos reiteradamente anormais, na medida em que não se encaixam nas normas forjadas para o feminino e o masculino.

A heteronormatividade marcou o encontro dessa pesquisa com Tabu, Lady Di e Madona. A heteronormatividade, entendemos, marca a construção das nossas travestis nos filmes: onde o silêncio e submissão tornam Tabu aceitável, a monogamia e o casamento fazem de Lady Di alguém digna de sobrevivência, e quando a formação de uma família nuclear, redimi e nos faz desejosos do sucesso de Madona.

A heteronormatividade marca as possibilidades de vida de Tabu, Lady Di e Madona. Socialmente, muitas das representações de travestis estão associadas com o mercado do sexo. Nos filmes analisados isso não se mostra diferente. Madona, Tabu e Lady Di estão ligadas a prostituição. O mercado de trabalho privilegia e oportuniza certo grupo de pessoas, sendo estes preferencialmente homens, brancos e heterossexuais, de classe média à alta, e com *boa aparência*. A incompreensão do ser travesti no Brasil, a baixa escolaridade devido as diversas formas de violência sofridas na escola, que as leva à evasão escolar, dificulta-as de entrarem no mercado de trabalho e, como consequência, a pobreza e a exclusão social, fazem da prostituição a única opção, ligando as travestis somente a esse trabalho que, é mal visto socialmente, e muitas vezes, as deixando sem oportunidade de escolherem ou não trabalhar com isso, restando para muitas, o mercado do sexo como única alternativa. Desde atuar em filmes pornô e a prostituição, como no caso de Madona, e a exploração sexual de Tabu para pagar favores. Isso se mostra, portanto, consequência da heteronormatividade, como uma forma de violência contra elas.

É presente nos três filmes analisados, cenas em que o trabalho doméstico é atribuído ao gênero feminino. Assim como o trabalho no mercado do sexo, os trabalhos atribuídos socialmente ao gênero feminino, como salão de beleza e os cuidados domésticos, tornam-se os únicos espaços em que elas podem circular e buscar sua renda. Apesar da condição social de exclusão de determinados espaços, esses trabalhos também fazer parte da prática performativa de gênero, reforçando o estereótipo de trejeitos femininos, o que as

caracteriza, e reafirma o gênero feminino, pois estes papéis são socialmente atribuídos a ele.

Segundo Pelúcio (2010, p. 77) para as travestis há maior esforço em reconhecer-se e serem reconhecidas, pois estas ações estão atravessadas por significados depreciativos, dificultando no processo de ressignificação.

Pensando no desejo de reconhecimento, Butler (citado por PELÚCIO, 2010, p. 76) cita Hegel, filósofo alemão, que diz que há sempre o desejo de reconhecimento e que nos constituímos como um ser social através da experiência do reconhecimento. Para Hegel, ainda, o processo de formação da identidade se dá através do “reconhecimento recíproco entre sujeitos, de modo que somente quando um indivíduo vê confirmada sua autonomia pelos demais é que pode chegar a uma compreensão completa de si mesmo como sujeito social”.

Outra questão que perpassa os filmes analisados, é a violência sofrida pelas travestis, seja ela física, verbal, moral, entre tantos outros modos de agressão, como a submissão aos homens, à exploração de seu trabalho, a falta de expressão nas relações, a objetificação do corpo por outros e por elas próprias, a colagem das mesmas à doenças sexualmente transmissíveis:

[...] as travestis sofrem maior violência e preconceito porque a marca da transgressão é nítida, visual e, portanto, afronta o poder heteronormativo, muito menos evidente no gay ou na lésbica. Estamos falando de um corpo biologicamente categorizado como masculino que possui uma identificação de gênero feminino, vivida em atos estéticos, gestuais, corporais e linguísticos, permanentemente em construção, tal qual sustentado por Butler (1990). Contraste e afronta maior se estabelece porque o uso, e abuso, destes corpos feminizados é realizado por homens cuja aparente heteronormatividade se sustenta em relações familiares conservadoras e posições sociais e profissionais que em nada revelam a busca pelo prazer em um corpo de outro homem que se apresenta como mulher (SILVA, 2008, p. 142).

Segundo Kulick e Klein (2003) citado por Pelúcio (2010, p. 77), as travestis usam estratégias para defenderem-se daqueles que cotidianamente as oprimem, rechaçam e humilham. Mas, Tabu, Lady Di e Madona levam suas vidas de forma muito discreta. Madona, por exemplo, explicita a quantidade de desaforos e preconceitos sofridos constantemente, e apenas responde que “essa gente é dodói e preconceituosa”, com isso, não impõe receio às pessoas. Acredita-se que, por ser um filme, elas são retratadas como passivas, o que podemos associar a um modo de adequação desses filmes a um endereçamento de público, ou seja, Tabu, Lady Di e Madona, não rompem com estereótipos, mas adequam-se a eles.

CONCLUSÃO

“Créditos Finais”

A indústria cinematográfica suscita críticas e reflexões, influencia opiniões e princípios, produz formas de ser e estar no mundo. Produz e reproduz a identidade travesti marcada pela pressão da heteronormatividade. Os filmes mostram realidades, mas também criam realidades. Assim, cada pessoa que assiste a um filme é afetado de uma maneira, podendo, com isso, perpetuar estigmas e preconceitos acerca das travestis.

A história desta pesquisa, como anunciada nas primeiras páginas, levou a discussão da violência. Uma violência por vezes berrante, por muitas outras, silenciosa e eficaz: violência normalizadora e limitadora dos corpos e das possibilidades de vida, de sexualidade, de afetos. Violência que não está apenas nos filmes, ou longe, mas que está em nós e em nossas práticas.

A esta violência chamamos heteronormatividade, não para fazer dela um assombro, mas para compreendê-la enquanto uma prática comum, que nos atravessa e nos forma, nos põe em fôrma. A heteronormatividade que nos torna sujeitos e que assujeita também a Tabu, a Lady Di e a Madona; a heteronormatividade que, enquanto construção histórica e cultural e não natural, pode ser desconstruída, transformada.

REFERÊNCIAS

ALVES-MAZZOTTI, A. J.; GEWANDSZNAJDER, F. *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1999.

BORBA, R.; OSTERMANN, A. C. *Gênero ilimitado: a construção discursiva da identidade travesti*. Estudos Feministas, Florianópolis, 16(2), p. 409-432, maio-agosto, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/.../S0104-026X2008000200006>>. Acesso em: 27 abr. 2015.

CASSEMIRO, L. C.; LIMA, L. C. *Tenho o direito de ser “Amapô”*: as trajetórias de travestis e transexuais face a implementação das políticas públicas de Assistência Social e Saúde. Rio de Janeiro, 2010, 135p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16664/16664_1.PDF>. Acesso em: 15 maio 2015.

CAVALCANTI, C. D. *Visíveis e invisíveis: práticas e identidade bissexual*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Sociologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/9574/arquivo9196_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 abr. 2015.

CHECHI, P.; HILLESHEIM B. Paternidade e Mídia: representações sobre o pai na contemporaneidade. Santa Cruz do Sul: *Barbarói*, n. 28, jan./jun, 2008. Disponível em:

<<https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/viewFile/233/580>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

COSTA, M.; SILVEIRA, R.; SOMMER, L.E. Estudos culturais, educação e pedagogia. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 23, mai./jun./jul./ago. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a03.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

FELIPE, J. Representações de gênero, sexualidade e corpo na mídia. In *Revista Tecnologia e Sociedade*, v. 1, pp. 41-54, Curitiba. 2006. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/faced/pesquisa/gein/artigos/Representa%C3%A7%C3%B5es%20de%20g%C3%AAnero,%20sexualidade%20e%20corpo%20na%20m%C3%ADdia.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

FISCHER, R. M. B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. *Educação e pesquisa*, v. 28, n. 1, 2002, pp. 151-162. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/ep/v28n1/11662.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

FISCHER, R. M. B.; MARCELLO, F. de A.; SCHWERTNER, S. F. *O Estatuto da mídia (telejornalismo e "formação")*. (s/a). Disponível em: <http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/1999/Educacao_E_Comunicacao_-_Tecnologias_Educacionais/Trabalho/06_26_13_O_ESTATUTO_PEDAGOGICO_DA_MIDI_A_%28TELEJORNALISMO_E_%20FORMACAO%20%29.pdf>. Acesso em: 20 maio 2015.

JIMENEZ, L.; ADORNO, R. C. F. O sexo sem lei, o poder sem rei: sexualidade, gênero e identidade no cotidiano travesti. In *Cadernos Pagu*, n. 33. Campinas: UNICAMP, jul/dez, 2009, pp. 343 - 367. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n33/13.pdf>> Acesso em: 02 nov. 2015.

LOURO, Guacira L. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MARCELLO, F. de A.; FISCHER, R. M. B. Tópicos para pensar a pesquisa em Cinema e Educação. *Educação & Realidade*, v. 36, n. 2, 2011, pp. 505 – 519. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/16944/12912>>. Acesso em: 05 maio 2015.

MARTINS, H. H. T.S. Metodologia qualitativa de pesquisa. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.30, n.2, 2004, pp. 289-300, maio/ago. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-97022004000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 08 jun. 2015.

MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, n. 21, jan./jun, 2009, pp.150-182. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

PELÚCIO, L. Plurais na singularidade – reflexões sobre travestilidades, desejo e reconhecimento. In Pocahy, Fernando (Org.). *Políticas de enfrentamento ao heterossexismo: corpo e prazer*. 1. ed. Porto Alegre: Nuances, 2010.

RAMOS, F. O mundo travesti não é tão diferente. *Cadernos de Estudos Sociais*. V. 29, n. 1, jan/jun, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/83/1226>>. Acesso em: 27 abr. 2015.

SABAT, R. Gênero e sexualidade para consumo. In Louro, G. L.; Neckel, J. F.; Goellner, S. V. (Orgs.) *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, pp. 149-159.

SILVA, J. M. A cidade dos corpos transgressores da heteronormatividade. *Diez años de cambios em el Mundo, em la Geografía y em las Ciencias Sociales, 1999-2008. Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica*, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo, 2008. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/-xcol/438.htm>>. Acesso em: 04 jun. 2015.

WORTMANN, M. L. C. Dos riscos e dos ganhos de transitar nas fronteiras dos saberes. In Costa, M. V.; Bujes, M. I. E. (Orgs.). *Caminhas investigativas III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras* pp 45-67. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.