



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

MARCOS SIMÕES HAAS

**IDENTIDADE E ESSENCIALISMO NO CINEMA:
UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO TRANSGÊNERO NO
CINEMA BRASILEIRO**

Pelotas/RS

2015

MARCOS SIMÕES HAAS

**Identidade e Essencialismo no Cinema:
Uma Análise da representação do transgênero no cinema Brasileiro**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em (Cinema e Audiovisual ou Cinema de Animação) no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Michael Abrantes Kerr

Pelotas
2015

MARCOS SIMÕES HAAS

**Identidade e Essencialismo no Cinema:
Uma Análise da representação do transgênero no cinema Brasileiro**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em (Cinema e Audiovisual ou Cinema de Animação) no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em vinte e cinco de novembro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Michael Abrantes Kerr

Profa. Vivian Herzog

Profa. Isadora Ebersol

Resumo

A proposta do presente artigo é criar um diálogo entre os estudos realizados a partir da teoria *queer*, estudos feministas e estudos culturais e o cenário cinematográfico brasileiro da atualidade, com foco na representação de mulheres transgênero em obras fílmicas a partir de dois filmes: *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013) e *Quase Samba* (Ricardo Targino, 2012), discutindo as possibilidades do cinema como uma ferramenta de representação e subversão de estereótipos que envolvem a população trans segundo os conceitos de *essencialismo* e *não-essencialismo* identitários cunhados por Kathryn Woodward (2000).

Palavras-chave: identidade, transgênero, cinema brasileiro, teoria queer, representação

Abstract

The purpose of the project is to create a dialog between the *queer* theory texts, feminist and cultural studies and the brazilian actual cinematographic production, focusing in the transgenders' women representation in movies based on the analisis of two pictures: *Sweet Amianto* (*Doce Amianto*, Guto Parente and Uirá dos Reis, 2013) and *Lyrics* (*Quase Samba*, Ricardo Targino, 2012), discussing the possibilities of cinema as a tool of representation and subversion of steryotipes that involve the transgender population, based on the concepts of *essentialism* and *non essentialism* created by Kathryn Woodward (2000)

Keywords: identity, transgender, brazilian cinema, *queer* theory, representation

Sumário:

Introdução.....	3
1. Identidade e o sujeito pós-moderno	5
1.1 O <i>queer</i>, o sujeito transgênero e corporalidades.....	7
1.2 Sobre performatividade.....	11
2. Representação <i>trans</i> no cinema brasileiro.....	14
2.1 Análise fílmica.....	16
2.1.1 <i>Doce Amianto</i>.....	17
2.1.2 <i>Quase Samba</i>.....	23
3. Considerações Finais.....	27
4. Referências Bibliográficas.....	29

INTRODUÇÃO

É por meio dos significados que absorvemos dos meios de representação que nos inserimos no mundo: entendemos ou supomos quem somos e, ainda mais importante, quem podemos nos tornar. A pobreza na representação de determinado gênero ou etnia ajuda a gerar, portanto, uma conformação referente às opressões sofridas e espaços sociais que podem ou não serem ocupados, reflexo de uma crise de identificação (HALL, 1999). Em meio ao crescente debate acerca das pautas e vivências LGBTQ¹ e o interesse revigorado de refletir sobre cinema e gênero no Brasil, a discussão sobre o transgênero enquanto segmento de sociedade parece não alcançar igual espaço em estudos acadêmicos ou meios de representação.

No cinema nacional, já é notável a falta de protagonismo e destaque quanto a personagens lésbicas, gays e bissexuais: nos últimos anos é possível citar os longa-metragens *Praia do Futuro* (Karim Ainouz, 2014), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Hoje eu Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), *Beira-Mar* (Felipe Matzembachere Marcio Reolon, 2015) e *Castanha* (Davi Pretto, 2014) como alguns dos filmes que tiveram uma distribuição expressiva e grande visibilidade dentro e fora do país contendo protagonistas LGBTQ. Tendo em vista que no Brasil foram lançados entre 2012 e 2014, segundo a ANCINE, 326² filmes este indicativo é inexpressivo e torna-se menor ainda tratando-se de personagens transgêneros; ainda, quando essa representação existe, ela costuma estar atrelada a subalternidade, ou ao humor depreciativo valendo-se de trejeitos, comportamentos “característicos” e linguagem, resumindo a personagem a uma de suas várias identidades, tornando-a unidimensional.

Contudo, a produção de filmes com a temática transgênero não é advento recente no país, porém esta é uma cinematografia que ainda não foi amplamente estudada. Para tanto, é necessário entender que espaço a pessoa transexual, a travesti e toda a pessoa que vivencia um gênero fora do binarismo homem-mulher, ocupam no imaginário popular e a partir disto trazer à luz aspectos menos claros e menos debatidos acerca deste grupo de pessoas (PINHEIRO, A. 2014).

Em conformidade com os estudos de Guacira Louro (2001), ao contrário do que se crê, gênero pouco tem a ver com ditames ou bases biológicas, mas é um conceito político e relacional que desenvolve-se à parte do sexo (JESUS, 2010). Apesar disso, as expressões e

¹ Sigla que abrange as comunidades Lésbica, Gay, Bissexual, Transgênero (Transexuais e Travestis) e *Queer*, denominação de pessoas que não se identificam com nenhum gênero ou mais de um (JESUS, 2012).

² Disponível em <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2104-22052015.pdf>> acessado em: 15/09

identidades de gênero divergentes das socialmente estabelecidas como aceitas, ainda são consideradas desvios ou patologias. Nas palavras de Mably Tenenblat, pós graduada em Serviço Social pela UERJ:

Sabe-se que para o senso comum, a transexualidade é um tema que envolve, ainda, muitos tabus sedimentados. O assunto abrange um conjunto de temáticas que, em geral, são inferidas pela sociedade de forma estereotipada, frequentemente preconceituosa e conservadora. (TENENBLAT, 2014, p. 4)

Com um interesse especial no crescimento da representação trans³ no Brasil, serão analisados filmes relativamente recentes, sendo eles *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013), e *Quase Samba* (Ricardo Targino, 2012) sob a ótica dos estudos culturais. Metodologicamente, em um primeiro momento do trabalho será realizada uma revisão bibliográfica acerca dos diversos conceitos de identidade e sua compreensão na atualidade. Para isso recorreremos à Stuart Hall (1999), sociólogo jamaicano e um dos mais conhecidos teóricos culturais, que reconfigura a compreensão sobre identidade em sua obra *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Tendo claros seus conceitos, conseguiremos entender os termos *essencialismo* e *não essencialismo*, cunhados por Kathryn Woodward em *Identidade e Diferença* (2000), essenciais para este trabalho. Esta base teórica cria a fundamentação necessária para adentrarmos em estudos da teoria *queer*⁴ e tratarmos com autoras que discutem especificamente questões de gênero, como Judith Butler, expoente nos estudos feministas e autora de *Problemas de Gênero* (2003).

Será feito, na próxima etapa, um cruzamento destes conceitos com a literatura produzida por teóricas que tratam mais especificamente das condições de vida e representação de pessoas transgênero, esclarecendo termos e estudando suas vivências, como a brasileira Jaqueline Gomes de Jesus (2010), referência no assunto.

Tendo o referencial teórico sido revisado, o artigo propõe-se de forma ampla a analisar a representação trans no cinema contemporâneo brasileiro a partir da construção física e narrativa dos personagens de *Doce Amianto* e *Quase Samba*, filmes independentes que foram

³ Aqui a palavra “trans” será usada para se referir amplamente à e pessoas transgênero, travestis e transexuais (JESUS, 2012)

⁴ A teoria *queer* se originou nos estados unidos no fim da década de 80, subvertendo o termo *queer*, que literalmente significa “estranho”, usado para se referir pejorativamente à homossexuais. A teoria *queer* defende, dentre outras coisas, o conceito de gênero como constructo social, e não biológico.

escolhidos por diferirem drasticamente entre si e mesmo assim conterem características em comum ao subverterem normas da representação. Com este estudo há a intenção de contribuir com a superação de estereótipos e tabus acerca do assunto que porventura estejam refletidos consciente ou inconscientemente nos filmes aqui estudados. Dito isso, este trabalho se justifica pela tentativa necessária de desconstruir os modelos vigentes de representação de personalidades transgênero no cinema nacional contemporâneo. A aproximação com o objeto de estudo se deu primeiramente pelo interesse por personagens transgêneros no âmbito da produção cinematográfica. Ao dirigir e roteirizar no contexto universitário o curta-metragem *Ovo de Colombo* (Guilherme Mendonça Correia e Marcos Haas, 2014) cuja protagonista é uma travesti, e com a sua participação em festivais LGBTQ e de diversidade sexual, foram levantadas inúmeras questões acerca da representação da protagonista, as quais deverão ser abordadas e, idealmente, respondidas neste trabalho. Ao fim do trabalho espera-se confirmar, a partir do estudo e análise dos filmes escolhidos, a possibilidade de criar novas formas de existir e legitimar existências que são consideradas fora da norma com o poder da representação em plataformas midiáticas .

Por fim, destaca-se que não é intenção do trabalho servir de porta-voz para um grupo de pessoas da qual o autor não faz parte. Pressupor-se protagonista de uma luta que não lhe pertence não faz nada além de corroborar com a invisibilidade daqueles que realmente sofrem opressões, sejam elas concretas ou simbólicas. O trabalho tem o intuito de fomentar o debate sobre estas pessoas e a maneira com que são representadas no cinema, tendo sempre claro o ponto de vista privilegiado desprovido de vivências que aqui só podem ser supostas.

1. IDENTIDADE E O SUJEITO PÓS-MODERNO

À luz de uma abertura da esfera da vida privada e a profusão nos estudos sobre a vida social, destacam-se os estudos e “novas” abordagens aos conceitos de identidade. Essa necessidade de compreender e subverter o que se compreendia acerca da identidade e a construção do sujeito emergem juntamente ao surgimento dos novos movimentos sociais, como o feminismo, o movimento LGBTQ e movimentos étnico-raciais e junto à profusão de pautas destas minorias. Nos estudos culturais, o estudo da identidade serve de ferramenta para entender estes movimentos e como estas minorias se articulam em relação à identificação do sujeito que é representado e de onde se originam estas pautas.

Stuart Hall (1999) estuda a relação entre o sujeito e a construção de sua identidade, e separa esta interação em três momentos: 1) O “sujeito do iluminismo”, aquele que crê-se nascer com uma identidade inerente ao seu ser e que permanece imutável até a sua morte; 2) O “sujeito sociológico”, que surgiu com o advento da modernidade o qual dá continuidade à crença de uma identidade essencialmente constitutiva do ser, mas passa-se a crer na possibilidade dessa identidade ser influenciada por elementos exteriores, como interação social, condições de vida e subsistência e classe social, e por fim 3) o “sujeito pós-moderno”, aquele que em conformidade com as demandas e vivências do mundo contemporâneo não contém apenas uma identidade: suas identidades são inúmeras, fluídas, interseccionam-se e ainda podem conflitar entre si. (HALL, 1999). O Sujeito pós-moderno é, em outras palavras, o sujeito que não “nasce”, mas “torna-se”. Nesta abordagem, o sujeito deixou de ser fixo, centrado, para tornar-se fragmentado.

Em conformidade com os termos cunhados por Hall, Kathryn Woodard (2000) apresenta os conceitos de essencialismo e não-essencialismo identitário, que serão adotados neste trabalho. Como essencialismo denomina-se uma vertente de pensamento que entende uma identidade como uma aglutinação de características fixas e imutáveis que a compõem invariavelmente; segundo Hall, o pensamento essencialista “supõe definir o próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa existência como sujeitos humanos” (HALL, 1999, p. 2), o que pode refletir-se também em um determinismo biológico, que dita o que um sujeito pode ser e o que ele pode fazer desde o momento de seu nascimento em função de suas características.

No contexto dos novos movimentos sociais e o levante das minorias, para um movimento firmar-se como tal e lutar pela visibilidade daqueles a quem busca contemplar, mostrou-se necessário afirmar uma identidade, e para tanto é criado um “personagem” com características que compõem este indivíduo, sendo, por exemplo, a mulher para o feminismo, e a lésbica, o *gay*, o bissexual e o transgênero para o movimento LGBTQ.

Kathryn Woodward explica que “a celebração da singularidade do grupo, que é a base da solidariedade política, pode se traduzir em afirmações essencialistas” (WOODWARD, 2000, p. 34). Esse essencialismo é o conjunto de características fundantes de uma identidade, que ao mesmo tempo que serve de embasamento constitutivo do “nós”, também desempenha a função de positivar “nós” em relação a “eles”; ou seja, ao mesmo tempo em que nos

posiciona como “homens” por desempenhar determinadas funções na sociedade e apresentar determinadas características sejam elas de caráter biológico ou não, também nos posiciona como “homens” por seu contraste ou oposição, no caso, por *não ser* “mulher”. Para os essencialistas, as identidades são consideradas fatos, entidades fixas e detentoras de objetividade na sociedade ao invés de construções sociais; Mozart Linhares da Silva, doutor em História pela PUCRS, diz baseado no pensamento de Zygmund Bauman (1998) que uma das consequências deste pensamento é a legitimação de opressões por parte do opressor e a conformação por parte do oprimido:

Não é difícil perceber que esta concepção de identidade enquanto uma essência permite as justificativas de situações sociais e legitima o status quo, criando ainda, as condições para a resistência às mudanças sociais (SILVA, 2008 p. 3).

Assinala-se que este essencialismo associado a movimentos sociais pode ser denominado como *essencialismo estratégico*, e isso é explicado apoiando-se em Richard Miskolci que define como "uma prática política fincada na ficção naturalizante das identidades apenas como meio para a obtenção de direitos" (MISKOLCI, 2011, p. 66) e que esta prática ignora os riscos que existem de ocorrer uma submissão a uma lógica identitária mantida por instâncias de poder.

Sob esta ótica “clássica” o sujeito pós-moderno de Hall é momentaneamente contestado, pois as identidades são postas em “caixas” em vez de serem associadas a seu caráter fluido e descentrado. Este contraponto é importante de ser levado em conta, pois a luta para entender a identidade como uma construção social e histórica e seu caráter relacional ainda é vigente e essencial para a compreensão e reflexão crítica sobre os movimentos sociais da atualidade.

1.1 O QUEER, O SUJEITO TRANSGÊNERO E CORPORALIDADES

Na vanguarda destas tentativas de subversão dos “modelos” vigentes de compreender a construção do sujeito estão os estudos feministas que, em conformidade com a teoria *queer*, impulsionaram o debate acerca de gênero e sua construção enquanto identidade como fenômeno social e não biológico. Conforme entendem Judith Butler (2003) e Guacira Lopes Louro (2001) o conceito de gênero independe de bases biológicas, ou seja, independe do sexo, mas se compreende de maneira relacional e política, no momento em que determina os papéis que os sujeitos vão exercer na sociedade e as maneiras com as quais apreendem e interagem

com o mundo.

Miskolci (2005), ao analisar a obra de Butler, identifica que ela desenvolve uma clara crítica às concepções de identidades e gêneros fixos. Ainda infere:

(...) segundo a filósofa, gênero não deveria ser visto como mera inscrição cultural de significado em um sexo biológico, mas como meio cultural e discursivo por meio do qual o “sexo natural é produzido e estabelecido como pré-discursivo” (MISKOLCI, 2005, p. 34).

Disso conclui-se a existência e vigência uma norma a ser criticada, que deriva da ideia da produção de identidades absolutas fundada na orientação da construção do sujeito pelo sistema sexo/gênero/desejo/práticas sexuais (BUTLER, 2003) onde todos os elementos do fluxo devem manter coerência entre si. Essa compulsoriedade passa a ser compreendida como as “normatividades”: a *heteronormatividade*, que enquadra como normais todos os comportamentos relacionados a sujeitos cuja orientação sexual (desejo e práticas sexuais) esteja em concordância com o esperado para seu respectivo gênero e os que fogem desta conformidade como anormais, abjetos ou desviantes ou a *cisnormatividade*⁵, que segue o mesmo princípio na relação entre sexo (bases biológicas) e gênero (JESUS, 2010).

Butler infere, ainda, que dessa conformidade entre o corpo possuidor de pênis e o gênero masculino assim como o corpo possuidor de vagina e o gênero feminino, depende a materialização do próprio corpo para a sociedade. Ao dizer que “Gêneros inteligíveis são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm a relação de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2003, p.38), a autora sugere que os corpos que não se enquadram no binarismo ocidental que opõe homem e mulher são considerados abjetos e, portanto, impõe que as pessoas só são inteligíveis, e de certa forma, em um nível mais profundo, reconhecidas como pessoas, “ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero.” (BUTLER, 2003, p.37).

Diz-se então que vivemos em uma sociedade que supõe uma *heterocisnormatividade* e que a impõe constantemente e compulsoriamente por meios educativos, culturais e institucionais (MISKOLCI, 2005). Este modelo identitário é imposto constantemente ao passo em que a sociedade consciente e inconscientemente cria diversas barreiras para o convívio e aceitação de pessoas que não seguem este padrão, onde é notável que um sujeito, ainda que

⁵ Denomina-se cisgênero aquele que não é transgênero, ou seja: sua identidade de gênero condiz com o sexo atribuído a ele biologicamente. (JESUS, 2010)

homossexual, quanto mais se assemelhar a um heterossexual, mais ele será aceito (ou assimilado) numa sociedade em que a normalização é um dos principais instrumentos de poder, com a função de instituir e legitimar espaços, e excluir/incluir aqueles que desviam da norma;

Os estudos *queer* tentam desconstruir conceitos e teorias que embasam estas normas contestando principalmente seu cunho determinista e derivado da ciência (MISKOLCI, 2005). Ao deflagrar o caráter compulsório da heterossexualidade e a maneira com que isto cristaliza vivências e práticas sociais, questiona-se esta construção binária e dualista calcada sobre oposições: homem-mulher, homossexualidade-heterossexualidade, etc. Por exemplo, a leitura destes novos conceitos de gênero relacionados ao movimento feminista e o de liberação sexual facilitou a desconstrução da crença da existência de um modelo essencialista que diz o que é ser mulher, possibilitando a livre construção de identidades de gênero fora de um binarismo imposto (JESUS, 2014) e ainda a inserção de mulheres transgênero no movimento feminista.

O transgênero e o *queer* são sujeitos que superam este padrão binário estabelecido e constroem sua própria identidade; quanto à mulher transgênero, aqui tomada como principal objeto de estudo, pode-se evocar Simone de Beauvoir em sua mais famosa máxima “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 9), e este tornar-se mulher pouco tem a ver com uma compulsoriedade sexual/biológica, deste modo rompendo com o fluxo que interliga intrinsecamente sexo/gênero/desejo/práticas sexuais. Esta desconformidade costuma ser mais visível com estes sujeitos, pois a subjetivação transgênero ou *queer* costumam se dar no plano do real, na performance diária de gênero ou na construção de corporalidades diversas, signos estes que, em contraste com os modelos socialmente aceitos, são lidos e apreendidos com estranheza por destituir do corpo seu caráter meramente funcional e afastar-se voluntariamente de formatações estéticas higienistas assim compreendidas por instâncias de poder normalizadoras.

Em seu artigo *Corporalidades, Desejos e Políticas de Subversão*, Wiliam Peres (2014) adereça especificamente à população transgênero ao tratar desta quebra com as normatividades impostas ao corpo e as dificuldades de aceitação e assimilação de um segmento de sociedade que adota uma estética considerada abjeta. Parte-se da necessidade de nos afastarmos de uma ótica naturalista e determinista, afastando-nos também, portanto, de

uma visão essencialista sob a qual o corpo é biologicamente explicado, enquadrado, e tomado como algo acabado. Distanciar-se disto é, ao mesmo tempo, aceitar que assim como a identidade, pertencente ao “subjetivo”, também o corpo é uma produção sócio-histórica, cultural e política e portanto vive em constante construção e deve ser entendido a partir de seu caráter flexível, relacional e plástico (PERES, 2014).

Ainda em contraponto a uma visão determinista que aponta o corpo como algo absoluto, busca-se em Michel Foucault (1988) o conceito do corpo enquanto *dispositivo*, a partir da ideia de que ele “nos permite visualizar um campo de forças, e que, tal qual é próprio aos dispositivos, a ele pertencemos e nele agimos” (SANDER, 2011 p.4). Portanto cabe aqui entender este *corpo-dispositivo* como experiência, superfície onde são cunhadas histórias e vivências e o meio de interação entre o sujeito e o mundo em níveis mais profundos.

Discutir o corpo e seus processos de subjetivação cria uma relação direta com a necessidade de discutir visibilidade e assimilação. Os processos de subjetivação, ou a criação do sujeito pelo sujeito, geralmente copiam “modelos previamente dados pelas instâncias de saber-poder da produção e manutenção da ordem estabelecida” (PERES, 2014, p. 145), o que corrobora para a cristalização de identidades fixas e imutáveis, os modelos binários de compreensão de gênero e sexualidade, além de embasar os conceitos de normatividade a partir de um discurso que visa o corpo acético, funcional, dócil e disciplinado (PERES, 2014). Aceitar o corpo-dispositivo é ir contra as linhas de subjetivação normatizadoras, e entender o corpo como potência para novas formas de existencialização, o que cria uma resistência a estas instâncias as quais detêm a manutenção do poder, criando com o corpo singularizado a partir da subjetivação que enfrenta às normatividades.

Tratando-se da população transgênero, isso implica que, ao mesmo tempo que a existência de uma parcela da população inconforme com uma *heterocisnormatividade* compulsória é apreendida pela sociedade, ela não é apreendida a ponto de se reconhecer ou legitimar tais indivíduos no convívio social (PINHEIRO, 2014). Esta mesma normatividade resiste em aceitar as corporalidades como processualidades ou estados de construção permanente e cria a oposição entre duas estéticas descrita por Peres:

(...) de um lado uma estética como a verdadeira, saudável e absoluta em contraposição a outras estéticas que não reproduzem as ordens do poder, logo, não reconhecidas como da ordem do humano, tratados como pré-sujeitos e caracterizados como corpos abjetos (BUTLER, 2003). Os corpos

abjetos são os corpos “outsider”, fora da ordem dada pelas instâncias do poder, que não se afinam aos modelos previamente dados, que são desobedientes e transgressores (PERES, 2014, p. 144)

O que vem sendo aqui discutido tem como intenção elucidar a posição que o sujeito transgênero ocupa no imaginário popular ou no senso comum de uma sociedade cujas instâncias de poder residem em sujeitos “conformes”, ou seja, homens, cisgêneros, heterossexuais e brancos; Sujeitos “conformes” estes que também são os principais produtores de conteúdo em meios de representação, a quem não compete o interesse de auxiliar na inteligibilidade e numa releitura dos signos referentes a este grupo de pessoas que fogem da norma a partir da “ressignificação cada vez mais frequente de seres comumente considerados abjetos em plataformas midiáticas” (PINHEIRO, 2014, p. 15).

Ao contrário, tanto no campo da representação quanto no cotidiano, impõem-se sobre os corpos diversas dimensões de padrões estéticos e uma clara positividade referente a performances identitárias calcada principalmente nas diferenças entre os sexos (homem-mulher) e gêneros e suas expressões (masculino-feminino) que relacionam-se e cristalizam identidades sexuais e expressões de gênero, algumas as quais são tomadas como norma ou modelo a ser seguido, portanto posicionando como

(...) superiores diante das expressões diferentes da ordem heteronormativa. modelos falocêntricos, ou ainda, de pessoas que avançam os limites autorizados para se expressar como homem/masculino e mulher/feminina, apropriando-se de ações que discriminam, estigmatizam, violentam, excluem e matam as diferenças. (PERES, 2014, p. 144)

A existência desta clara relação de poder entre identidades que se supõem norma ou superiores a outras implica na existência de instâncias de poder que buscam normatizar comportamentos ou expressões desviantes. Este processo normatizador do corpo-dispositivo se deflagra no momento em que há o confronto da norma com sujeitos *queer* que apresentam corporalidades inconformes com padrões de inteligibilidade de gênero, uma suposta descontinuidade dentro de uma lógica de coerência a códigos produzidos ou referentes a uma ordem dominante marcada, principalmente, por modelos binários ou de oposição (BUTLER, 2003).

1.2 SOBRE PERFORMATIVIDADE

Butler faz compreender a inteligibilidade, o desvio e a corporalidade sob uma noção de

que o gênero e sua construção se dão em contextos moldados por instâncias de poder; instâncias que além de normatizar corpos já existentes, enquadrando corporalidades na estrutura social, também produzem este discurso em corpos através de rituais e práticas que acontecem desde a existência do sujeito dentro da barriga da mãe. Assim, para a existência de um sujeito ser considerada inteligível, esse sujeito deve ter seu corpo e as expressões que dele decorrem apreendidos. Daí Butler elabora o que chama de “performatividade” de gênero (BUTLER, 2008), uma série de práticas (rituais) repetidos ao longo do tempo e que são cristalizadas de formas diferentes em diferentes épocas como ferramentas de reafirmação e naturalização de um discurso normativo. Desta forma, o conceito de performatividade pressupõe esta heteronormatividade compulsória que polariza homem e mulher e designa diferentes comportamentos socialmente construídos, repetidos e naturalizados para cada gênero, e como consequência define o que diverge da norma.

A performatividade de gênero está diretamente associada ao corpo e aos significados que se atribuem a ele, de modo que se um corpo possuir um pênis ele deverá possuir o gênero masculino; esse pensamento vai de encontro a já citada heterossexualidade compulsória, que encontra na performatividade uma ferramenta regulatória. É essa adesão à ideia de que a performatividade é uma ferramenta social regulatória que instaura sobre o corpo a posição de objeto de vigilância e define os corpos sobre os quais recaem desprezo ou abjeção quando não enquadrados nos moldes da inteligibilidade.

Para Stuart Hall, a identidade é uma construção que se dá num processo linguístico/discursivo; da mesma forma, Butler argumenta que a vivência do gênero está no campo do discurso, ou seja, o gênero é formatado a partir da negociação de crenças, valores e características atribuídas ao “eu” ou ao “outro”. Entretanto, para Butler, o entendimento de discurso deve ir além do campo da fala, para ser também concebido como atos e comportamentos demarcadores de gênero; nesta linha de pensamento, Butler define gênero e performatividade como, “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, 2003, p. 59).

Esta cristalização pode ser entendida como a corporificação da performatividade como um simulacro de gênero. Isso significa considerar uma ficcionalidade do gênero, que é construída, novamente, a partir de discurso e sua reprodução e que, portanto, “pertencer” a um

gênero implica diretamente em representar ou teatralizar a identidade essencial deste gênero, reproduzir as falas e comportamentos que viabilizam culturalmente a existência e inteligibilidade de um ser.

Performatividade, aqui, não deve ser confundida com performance. Enquanto a última tem um caráter voluntário, ou seja, decorre da escolha de construir para si um corpo que posiciona o sujeito na sociedade ou marca uma condição, a performatividade é a reiteração de normas anteriores ao agente, e a medida que ela é sucessivamente reiterada, acaba por materializar o sujeito.

Butler, quando conceitua performatividade, contribui imensamente na compreensão e apreensão de corpos que não se adequam a uma matriz normativa. Ao conjugar o aspecto performativo do gênero junto à lógica que sequencia gênero, sexualidade e desejo é que se nota que a construção de corpos que fogem desta lógica é possível, e para isso, reitera-se o caráter ficcional do gênero, o que exclui de vez uma ótica essencialista que vê como mandatória a conformidade que torna o sujeito inteligível.

As pessoas transgênero estão, do mesmo modo que qualquer sujeito, inseridas em contextos históricos, sociais, políticos e culturais, que atribuem valor e significado à própria existência, e estão constantemente sujeitas à instâncias de poder regulatórias, que impõem a normatização a partir de um discurso performativo que cristaliza a concepção de “corpos naturais”. (BENTO, 2006). A heterossexualidade (aqui, a compulsoriedade que exige a conformidade à norma) consiste em uma matriz que confere sentido às diferenças entre os sexos. Desta forma, quando uma pessoa entende-se como transgênero e passa a expressar-se a partir de um gênero que, socialmente, não condiz com seu sexo, passa a existir enquanto resistência à lógica sexo/gênero/desejo/práticas sexuais que são as bases do sistema que tem a heterossexualidade como natural e compulsória. Ao desafiar esta determinação e produzir enfrentamento a modelos engessados, o sujeito transgênero ressignifica o que é existir em seu determinado tempo e espaço ao mesmo tempo que cria novas maneiras e existir e de se subjetivar.

Novamente, a legitimação desses modos de existência depende da apreensão por parte do outro. Destaca-se então, a importância dos meios de comunicação e produção de significados na difusão de identidades que não são contempladas pelo discurso

heteronormativo. Guacira Lopes Louro aponta o audiovisual como uma das formas de expressão que têm o poder de deflagrar estas existências que resistem à norma, transformar o privado em público, e portanto, político. Porém, em decorrência de uma performance “desviante”, corporalidades “abjetas” ou ainda mais gravemente “patológicas”, Jaqueline Gomes de Jesus diz que “no que se refere às mulheres transexuais e às travestis, é patente que, em nossa sociedade, elas não recebem o mesmo tratamento dado às mulheres cisgênero” (JESUS, 2013, p. 6). As características essencialmente atribuídas à mulheres cisgênero não são as mesmas atribuídas essencialmente à mulheres transgênero. Um modo fácil de identificar essa identidade essencial construída no imaginário popular e atribuído a mulheres transgênero se dá a partir da leitura de como essas pessoas figuram em meios de representação. Os meios de representação são um claro reflexo das crenças populares e têm o potencial de reafirmarem clichês que às vezes têm pouca relação com a verdade. Jaqueline Gomes de Jesus ainda nota que:

Apesar de haver pessoas transexuais nos diferentes espaços sociais, políticos, técnicos ou acadêmicos, a sua visibilidade na sociedade, nos meios de comunicação em particular, é concentrada no aspecto marginal ou criminal, e pouco no seu cotidiano e demandas (JESUS, ALVES, 2010, p. 5)

Essa reflexão sobre performatividade aliado a esta consideração sobre como pessoas transgênero são comumente retratadas nos meios de comunicação nos será útil para compreender e discutir, a partir de uma abordagem “butleriana”, o caráter simulador da performance de gênero nos meios de significação, utilizando como objeto de estudo obras cinematográficas que burlem as normas culturais de gênero.

2. Representação *trans* no cinema brasileiro

É de suma importância entender como estão sendo representados estes segmentos de sociedade que são marginalizados e, portanto, não detêm poder em uma lógica de produção de signos como nos meios de comunicação, pois é a partir destas signos que absorvemos diariamente que construímos muito de nossa identidade. Dos meios de comunicação, o cinema ainda é um dos que têm mais alcance, atingindo várias parcelas da sociedade, que apreendem dos filmes, desde o nascimento, as mais diversas normas sociais, convenções e modos de se comportar. Como explica Rosângela Soares,

A cinematografia é uma linguagem de forte penetração cultural. Importante

mídia, o cinema oferece “os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente” (SOARES, 2008, p.50-51).

A presença de personagens trans em obras fílmicas brasileiras não é evento recente – estes personagens acompanham o imaginário e a história da cinematografia do país desde os seus primórdios. Antônio Moreno (1995) que em sua dissertação de mestrado apresentou uma catalogação minuciosa dos personagens homossexuais na história do cinema brasileiro, inclui em sua pesquisa também diversas obras contendo personagens transgênero. É notável que personagens trans tenham começado a ganhar papéis de destaque no período em que floresceu a produção de pornochanchadas no país, entre as décadas de 60 e 70, e naturalmente suas imagens eram atreladas à atributos humorísticos ou estritamente sexualizantes, reforçando as ideias de que o sujeito transgênero deve ser ridicularizado ou objetificado sexualmente. É neste contexto que surgem filmes como *Ainda Agarro esta Vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974), que traz uma travesti como peça importante na trama, e diversas outras obras como aquelas que fizeram despontar a atriz Rogéria, uma das maiores figuras públicas transgênero do país.

Não serve a nenhum propósito deste trabalho criar um breve histórico sobre a representação de pessoas transgênero através das décadas, valendo apenas ressaltar que muito mudou. Desde a retomada do cinema brasileiro – período que inicia em 1993 com *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (Carla Camurati) – vê-se um número crescente de personagens que deslocam-se da representação pejorativa ou ridicularizante que até então era “regra” no cinema nacional. Destacam-se obras como *Carandiru* (Hector Babenco, 2001) que nos apresenta Lady Di, uma mulher trans interpretada por Rodrigo Santoro presa em uma penitenciária masculina, cuja trama se alça no seu medo de contrair ou já ter contraído AIDS, ao mesmo tempo em que quer casar com um dos detentos. Além disso, o filme conta com a participação de Cláudia Wonder, atriz e performer sobre quem foi lançado um documentário em 2013 chamado *Meu Amigo Cláudia* (Dácio Pinheiro). Sobre sua participação em *Carandiru*, em seu livro de memórias e reflexões Wonder demonstra sua insatisfação por Lady Di ser interpretada por um homem cisgênero e reclama da falta de representatividade trans nos meios de comunicação. Além disso, reflete sobre uma herança que a representação trans nas pornochanchadas nos deixou:

Em *Carandiru* o que mais me incomodou foi o fato de a platéia rir em cada aparição de Lady Di, mesmo nas cenas mais dramáticas, provando que, apesar do ótimo trabalho do ator Rodrigo Santoro, ele não tem o *physique de role* da personagem. (WONDER, p. 150, 2008)

Há, entretanto, filmes mais recentes que tentam dar conta da grande miríade que é a vivência e experiência de gêneros com atores cujo gênero é condizente com o personagem que interpreta, como por exemplo o filme pernambucano *A Febre do Rato* (Claudio Assis, 2011), que tangencia a história de Vanessa (Tânia Granussi), uma cabeleireira, e seu relacionamento amoroso com Pazinho (Matheus Nachtergaele), porém sem nunca criar alarde para o fato dela ser uma mulher trans, por não ser relevante para a história.

O personagem transgênero também está conquistando os espaços documentais, como por exemplo o documentário *Olhe Para Mim de Novo* (Kiko Goiffman e Cláudia Priscilla, 2011), que acompanha a vida de um homem trans nordestino, e suas afirmações diárias necessárias para manter sua posição de “macho” no sistema altamente machista em que está incluído, e também o filme *Kátia* (Karla Holanda, 2012), que retrata o cotidiano da primeira mulher trans a ser eleita para um cargo político no Brasil, chegando a ser vice-prefeita em Colônia do Piauí.

Dentro deste escopo de filmes que foram e vêm sendo produzidos acerca de ou contendo estes personagens, foram escolhidos dois filmes que, analisados, contribuam para a discussão da qualidade desta representação, com a intenção de deflagrar que a ressignificação nos meios de representação pode ser uma ferramenta de mudança; Os filmes escolhidos foram *Doce Amianto* e *Quase Samba* por fugirem à norma de representação e conterem características pontuais a serem discutidas e destacadas.

2.1 Análise Fílmica

Antes de ingressar no ato de analisar os filmes, é necessário esclarecer que neste trabalho adota-se como sentido de análise aquele descrito por Francis Vanoye e Anne Goliot Leté em *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (1994). Lá é dito que não há uma forma universalmente aceita como análise fílmica, mas que invariavelmente o ato de avaliar uma obra se dá em dois momentos: primeiramente acontece a desconstrução, o desmembramento, o momento em que a obra é dividida em partes (aquí, em cenas ou sequencias) que serão descritas, separadas do todo. Depois acontece a ressignificação, o momento em que

inferiremos novos sentidos às cenas, e proporemos novas ligações entre elas, para que seja possível construir novos significados a partir de uma leitura diferente.

Não cabe na proposta das análises a seguir englobar a obra como um todo, apenas momentos que sejam favoráveis e interessantes para a discussão sobre a representação de personagens transgêneros, e para isso foi necessário a escolha de planos e cenas pontuais de cada um dos filmes.

2.1.1 *Doce Amianto*

Produzido de forma independente pelo coletivo cearense Alumbramento, *Doce Amianto* assim como outros filmes do coletivo representa uma quebra nos meios convencionais de se fazer cinema no Brasil. Fugindo radicalmente de uma narrativa clássica, os diretores Guto Parente e Uirá dos Reis apostam em uma atmosfera lírica, onírica e fantasiosa para contar a história de Amianto (interpretada pelo ator Deyne Augusto), uma mulher transgênero, inocente e sonhadora. A história acompanha Amianto a partir do momento em que seu interesse romântico, o Rapaz, a desilude amorosamente, o que faz Amianto refugiar-se na personagem de Blanche, sua fada-madrinha fantasma, interpretada pelo próprio Uirá, para que com sua ajuda ela consiga superar suas tristezas e encontrar a felicidade.

Em um tom fantasioso o filme nos apresenta uma reflexão constante sobre o outro e sobre as posições que assumimos enquanto sujeitos dentro do mundo. Desde os primeiros momentos em que Amianto aparece no filme, as relações de poder sofrem mudanças constantes e denunciam as inadequações entre a ideia que Amianto tem de si e como a sociedade a percebe; isso é deflagrado a primeira vez na sequência de abertura, em que Amianto chega ao apartamento de seu interesse romântico que a rejeita violentamente, mas vai se repetir em outras cenas, como a que Amianto dança em uma festa no meio de uma multidão de pessoas que a repelem com desdém.

A inocência da personagem, em primeiro momento, a impede de notar que sua apreensão pela sociedade pode vir na forma de abjeção, e seu primeiro “rechaço” no filme é recebido com surpresa. A existência de um relacionamento entre Amianto e o Rapaz que data de antes do recorte temporal do filme fica apenas implícito, mas pode explicar a surpresa que toma a personagem principal e também ajuda a construir o próprio Rapaz, que passa a demonstrar uma ambivalência de valores, ora sentindo atração e desejo por Amianto e ora sentindo desprezo pela mesma, sendo esse comportamento um reflexo da fetichização das

mulheres transgênero e principalmente das travestis, que são comumente associadas unicamente como objetos sexuais, ou profissionais do sexo.



Amianto vai ao encontro d'O Rapaz (fig. 1 e 2)

Desde esta sequência inicial da obra em que Amianto e o Rapaz são apresentados ao público, os figurinos de Amianto destacam-se na construção da personagem. As roupas invariavelmente trazem consigo uma extravagância, ou um sentido de exagero. Além de auxiliarem na construção do que pode ser chamado de uma “caricatura” da feminilidade, fazem a imagem de Amianto aproximar-se de uma estética que pode ser denominada como *camp*. A estética *camp* é entendida a partir do exagero de certos elementos na apresentação do corpo servindo ao papel de subversão do mesmo, e fala muito das escolhas e trajetórias da personagem em função da performatividade de gênero e sua (in)conformidade com lógicas heteronormativas. Sobre o *camp*, Denilson Lopes infere que ele “(...) aparece como uma estratégia corrosiva da ordem, no momento em que políticas utópicas e transgressoras parecem ter se esvaziado de qualquer apelo (...)” (LOPES, 2002, p. 103).

A adoção desta estética como constituinte de uma personagem transgênero indica que é uma personagem cuja a intenção não é só incomodar naturalmente com sua existência, mas que constantemente faz a escolha consciente de causar o incômodo, subverter os papéis e formas impostas ao seu corpo, e o modifica diariamente. Amianto é uma personagem que para além de sua inocência transforma seu corpo em um indicativo pungente de sua existência e com isso, transforma sua existência em ato político e de protesto.

Esta estética *camp* além de estar atrelada ao exagero das características que moldam o corpo e sua interação com o exterior, pode ser observada como um elemento subversivo em relação a inteligibilidade da matriz heterossexual, permitindo a construção de zonas simbólicas não-heterossexuais. Neste sentido, o contexto da zona não heterossexual ou os espaços *queer* geram novos contextos e instâncias de identificações, pois ali são geradas

novas concepções de performatividade, onde o referencial já não é mais heteronormativo.



Amianto exibe roupas exuberantes e exageradas na sequência de abertura (fig. 4 e 5)

Esses espaços se criam na vivência e na repetição de signos que legitimam estes espaços e comportamentos como *queer*. A influência que Amianto infere sobre os ambientes pelos quais percorre fica clara com a ajuda não só de uma finalização e uma fotografia que fogem de forma drástica de uma estética realista, mas também com uma direção de arte comprometida na construção destes espaços oníricos em consonância com os visuais e comportamentos *camp* da personagem principal.

Até o momento foram listadas características que atribuem ao filme uma leitura essencialista da identidade transgênero, aquela que atrela a mulher trans como um ser exagerado, uma caricatura; primeiramente, é necessário destacar a função da caricatura em um contexto atual. Guacira Lopes Louro diz que:

Na pós-modernidade, a paródia se constitui não somente numa possibilidade estética recorrente, mas numa forma mais efetiva de crítica, na medida em que implica, paradoxalmente, a identificação e o distanciamento em relação ao objeto ou ao sujeito parodiado (LOURO, 2004, p. 85-86)

Recorrer ao que ela chama de paródia, neste caso é inferir pensamento e crítica sobre os padrões impostos diariamente, além de que em um filme em que todos seus elementos que o constituem, técnicos ou artísticos, são extremamente estilizados e exagerados, este “distanciamento” em relação ao sujeito parodiado em vários momentos fica subentendido. Porém essa distância escancara-se toda vez que Amianto e Blanche dialogam entre si, em falas compostas por versos, às vezes rimados, fugindo claramente da maneira com que as pessoas manifestam-se e comunicam-se no plano do real.

Ainda sobre o caráter essencialista ou não da representação trans nesta obra, destaca-se

uma preocupação notável a partir da direção de arte de oferecer à personagem de Amianto várias camadas identitárias; seu quarto, por exemplo, é ornamentado por uma vasta gama de objetos de arte, bonecas de porcelana, *cds*, fotografias, quadros, além de contar constantemente com uma iluminação que divide o quadro em metades, uma vermelha e outra azulada, remetendo à ideia de uma dualidade ou sistema binário em que Amianto encontra-se no meio, sem necessariamente pertencer unicamente à nenhum dos lados. Esta direção de arte além de munir o espaço em torno da personagem com o poder de moldá-la e transmitir sua personalidade multidimensional para o espectador, concebe de forma concreta os já citados espaços e zonas *queer*, possibilitando que neles transcorra interações e formas de existir que sejam alternativas à norma.



O quarto de Amianto (fig. 5 à esquerda) e a estética *camp* de seu jardim (fig. 6, à direita)

É neste quarto que somos apresentados à personagem de Blanche, o ser sobrenatural que é emblemático também em questões de gênero. Caracterizada com uma barba cheia e interpretada por Uirá dos Reis com os gestos mais delicados e graciosos possíveis, a aparência de Blanche já é por si só merecedora de uma profunda análise. A mescla de elementos que são considerados masculinos como a barba e os cabelos raspados e outros elementos femininos como suas roupas e maquiagem, constitui a personagem menos inteligível do filme, e portanto representa o sujeito que se distancia visivelmente de expressões de identidade apenas funcionais, e portanto extrapolam as possibilidades de subjetivação, por que muito mais do que ultrapassar um limite simbólico de inteligibilidade, sujeitos como Blanche ajudam a expandir as fronteiras do que é ou virá a ser inteligível.

Ainda na metade inicial do filme, ao tentar distrair Amianto de sua dor, Blanche decide contá-la a história de quando ela era viva no corpo de um homem chamado Carlos Wellington Mendez. Valendo-se do “era uma vez”, sua história começa quando ele acorda certa

madrugada com a pele esverdeada, manchas roxas cobrindo toda a extensão de seu corpo e o cabelo com uma forte tonalidade azul. O evento sem explicação e sua total inconformidade com o seu próprio corpo acarreta no seu isolamento do mundo; falta ao trabalho, negligencia seus relacionamentos e prefere não ter contato com o que é externo a sua casa decadente. Isto ocorre até o momento em que Glória, sua namorada, força a entrada em sua casa. Sua expressão de choque já ilustra perfeitamente que ela não está disposta a manter um relacionamento com um homem cuja pele é verde e nela ostenta grandes manchas roxas. Tentando acalmar um inconsolável Carlos, ela chega a proferir as seguintes palavras: “Eu tenho que pensar no meu futuro [...] a mamãe morreria se tivesse um netinho colorido”. Por mais que amasse Carlos (ou a imagem que fazia de seu exterior), a sociedade nunca aceitaria uma pessoa cujo corpo divergisse tanto do comum, e portanto, o relacionamento seria vergonhoso demais e uma responsabilidade que ela não estava disposta a ter.

Carlos decide que o natural é encarar sua nova condição sob uma ótica patologizante, e busca então um médico que possa curá-lo. Na sala de espera a reação é a esperada: os pacientes que o notam não poupam seus olhares aterrorizados ou repletos de repulsa. Ao entrar na sala do médico sua reação não é diferente, e logo em seguida ele mostra um total despreparo ao tratar seu caso.

Resignado com a impossibilidade de uma cura, ele volta para a casa nutrindo um ódio pela sociedade. Ódio este que ele decide externar comprando uma arma, esgueirando-se com ela para dentro de um parque cheio de gente e disparando a esmo contra elas, matando aleatoriamente os transeuntes. Seu acesso sádico é interrompido por dois policiais que o perseguem; um deles é assassinado por Carlos em sua fuga, e o outro é o responsável por sua morte, o executando mesmo depois de ter se rendido.



Carlos Wellington e a patologização de sua condição (fig. 7 à esquerda) e Blanche, seu espírito feminino (fig. 8 à direita)

A metáfora criada pelos diretores não podia ser mais clara. A “transgeneridade” de Carlos é construída por elementos visuais análogos à inconformidade com o próprio corpo (a visão externa que difere da visão que a pessoa tem de seu interior), a incompreensão, a falta de informação que leva a uma patologização errônea e prejudicial, o medo e a abjeção por parte da sociedade e de entes próximos, mas principalmente a constante influencia de órgãos reguladores e instâncias de poder, aqui representados pelo médico e pelos policiais que, no desfecho, o matam.

Blanche usa esta história para incentivar Amianto a não desistir de sua busca pela felicidade, e acaba distanciando e aproximando as duas personagens. Distancia no momento em que nota-se que diferentemente de Blanche, em Amianto reside a coragem necessária para enfrentar a sociedade diariamente com seu corpo abjeto, estranho e fora da norma. O corpo, no filme, desempenha um papel fundamental para entendermos a personagem e o sujeito que ela representa, pois é com o corpo que experienciamos o mundo e nos colocamos nele, e é com ele que dialogamos com as diversas linguagens da contemporaneidade e expressamos, dentre outras coisas, nossa sexualidade. Para Amianto, seu corpo é também seu discurso; ele abriga dimensões sociais, e por si só já é um ato de confronto, sua própria e particular obra de arte. Enquanto obra fílmica, a maneira de tratar o corpo é assunto de extrema delicadeza. No verbete “corpo”, o Dicionário Teórico e Crítico do Cinema define:

O homem cinematográfico [...] possui, com efeito, um corpo que, reprodução automática e fiel de um corpo real, não coincide, entretanto com uma anatomia, mas possui, de saída, uma definição de ordem figurativa. (AUMONT, MARIE, p. 64, 2012).

Amianto no recorte temporal em que se passa o filme, já havia superado o dilema que levou Carlos à morte e possibilitou o surgimento de Blanche; Amianto não conformou-se com o seu corpo como algo imutável, mas o encarou como algo plástico e discursivo, seja esse discurso que ele traz consigo político, cultural ou marginalizante.

Porém nas duas personagens existe uma melancolia que as aproxima. Amianto dá sinais de autodepreciação em diversos momentos, e mostra-se às vezes confusa diante de sua posição dentro de uma miríade de gêneros. Sua autodepreciação se expressa na forma dos seus relacionamentos românticos no decorrer do filme, com homens invariavelmente belos, brancos, heteronormativos que vão vir a rechaçá-la no futuro. Já suas questões sobre seu próprio gênero são desenvolvidas em uma sequência em preto e branco em que Amianto,

despida de cabelos longos, roupas femininas ou maquiagem, é carregada numa maca em um lugar que lembra um hospital ao som de um fado, sendo esta a única sequência do filme que abre a discussão sobre o gênero de *Amianto*, que até então poderia ser facilmente interpretada como uma mulher cisgênero sendo interpretada por um ator também cisgênero.

O fato de ter sido escolhido um homem cisgênero para interpretar uma mulher transgênero é fato patente na cinematografia brasileira, e igualmente comum no cinema mundial. Muito questiona-se sobre, além da representação, também a representatividade da população transgênero, pois muito menos que personagens trans, raramente encontra-se pessoas trans nos meios de produção ou no elenco.

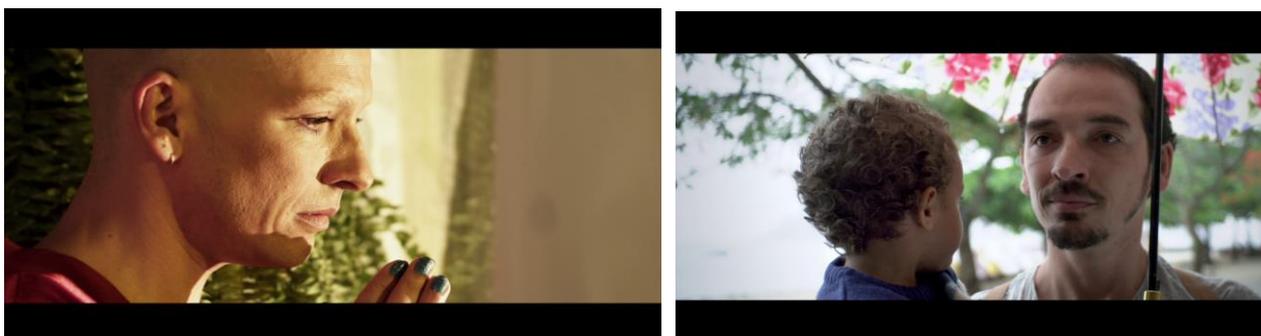


Amianto, em sua ilusão, despida de “caracterização feminina” (fig. 9)

2.1.2 Quase Samba

O filme *Quase Samba* carrega consigo também tons de fábula contemporânea, porém, diferente de *Doce Amianto*, a obra não recorre a elementos fantasiosos. O filme cria um retrato de uma comunidade periférica controlada por milícias e as várias figuras que por ali transitam: a protagonista é Teresa (Mariane de Castro), uma mulher que se divide entre trabalhar em uma fábrica e cantar em rádios, grávida de seu segundo filho envolvida em um relacionamento abusivo com o miliciano Fernando (Otto) ao mesmo tempo que é apaixonada por Charles (João Baldasserini), o pai do filho que ela espera. Deste triângulo nasce a trama, mas destaca-se nela a personagem de Shirley (interpretada por Cadú Fávaro), uma mulher trans que trabalha num salão de beleza e divide casa com Teresa. Desta forma, *Quase Samba* cria este retrato subversivo de uma família especialmente funcional, ligada pelo afeto entre duas mulheres e uma criança.

Shirley destaca-se na trama principalmente por causa das suas escolhas estéticas. Vale destacar também que o *Quase Samba* inteiro foi construído com um notado preciosismo estético, que vão das escolhas do enquadramento até os elementos de arte que compõem um retrato íntimo da comunidade que o filme propõe introduzir-nos; ainda assim Shirley desponta como o elemento mais interessante justamente por esta clara vontade de subverter noções de inteligibilidade, compondo uma figura andrógina que experimenta várias formas de existir e de expressar seu gênero durante a obra.



Somos apresentados à Shirley em dois momentos diferentes da narrativa (fig. 10 e 11),

Logo no início do filme somos apresentados à incógnita que será Shirley na próxima hora. Após apresentada a personagem, de cabelo raspado, unhas pintadas e um longo robe vermelho, nos é mostrado um *flash forward*⁶ em que Shirley aparece com características normalmente atribuídas à figura masculina, como o cabelo curto, a barba, e a simplicidade de seu figurino. Para olhos desatentos, a única indicação de que se trata da mesma personagem é a inserção do guarda-chuva florido.

Estas escolhas que às vezes respondem a necessidades da narrativa e às vezes parecem existir para confundir o espectador dificultam o trabalho de quem quer referir-se à personagem por algum termo específico. Pouco foi escrito sobre o filme por decorrência de sua distribuição limitada, mas as críticas ao filme que encontram-se em sites ora referem-se à Shirley como “*travesti*”, e ora de forma errônea como “*cross-dresser*” ou “*drag queen*”⁷. Foi optado, neste trabalho, por ignorar qualquer um destes termos, por acreditar que a personagem

⁶ É explicado no verbete “*flashback*” no Dicionário Teórico e Crítico do Cinema (AUMONT, MARIE, p. 131, 2012) que são chamados de *flash forward* as inserções que interrompem uma sequência com um adiantamento abrupto no tempo.

⁷ O termo *drag queen* designa uma *performance* de gênero, que é distinto de uma identidade de gênero. *Drag queens* são artistas (geralmente homens) que performam com uma personagem ou *persona* feminina. (JESUS, 2012)

encaixa-se no propósito da análise por ser uma figura definitivamente feminina, com corporalidades que indicam sua “transgeneridade”⁸.

Figura essa que é instantaneamente apreendida com estranheza pela comunidade para a qual Teresa, seu filho e Shirley se mudam logo no início do filme. Além dos preconceitos e julgamentos que envolvem uma mãe solteira, a configuração inusitada da família atrai olhares curiosos e muito interesse.



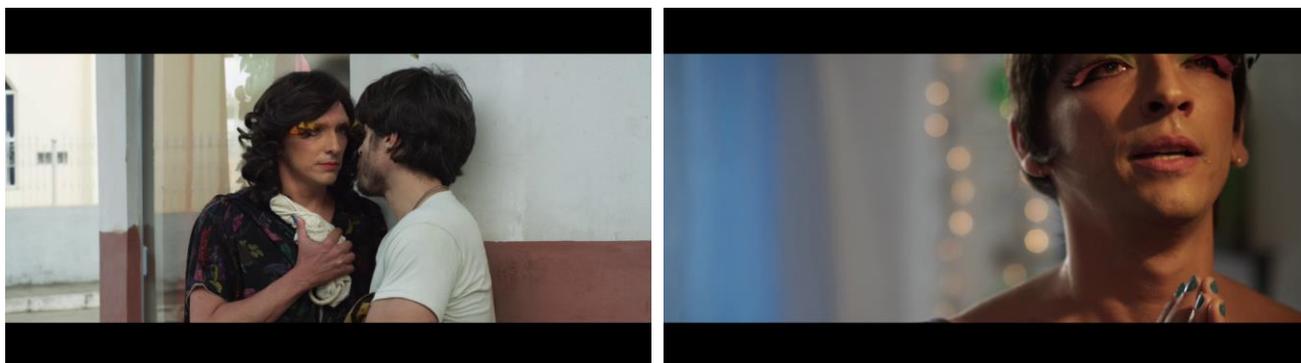
Os vizinhos recebem com estranheza (fig. 12) a chegada de uma família fora dos padrões (fig. 13)

Semelhante ao que acontece em *Doce Amianto*, nota-se em *Quase Samba* a preocupação em criar uma personagem com várias dimensões, que não exista no filme apenas para ser a figura caricata, englobando todos os clichés que envolvem o universo LGBT. Nota-se isso em cenas que exploram seu passado e seus relacionamentos amorosos, como a sequência em que Shirley é abordada por Ademar, um ex namorado problemático que pede dinheiro em troca de uma arma que desempenhará função crucial mais tarde na trama. Novamente em conjunção às preocupações inferidas em *Amianto*, Shirley demonstra um senso de religiosidade muito afluído, que constitui mais uma camada identitária, ajudando a fugir de um essencialismo em sua representação.

Essa complexidade em seu caráter, denunciada por suas ações ou até mesmo pelos espaços criados a sua volta, são determinantes para o desfecho do filme. Em um conflito entre Fernando e Charles, Teresa intervém revelando que Charles é o pai do filho dela. Fernando

⁸ Classificá-la como “transgênero” não tem como intenção definir uma identidade, pois Jaqueline Gomes de Jesus, aqui usada como guia, elege “transgênero” como um termo “guarda-chuva”, que engloba vários tipos de sujeitos cuja identidade de gênero é incoforme com comportamentos a eles impostos ao nascimento devido ao sexo.

reage dando um tiro em Teresa, e logo após é alvejado por Shirley, com a arma que recebeu de seu ex-namorado, e ele morre. Teresa também morre, mas seu filho é milagrosamente salvo e nasce saudável.



A inclusão de relacionamentos românticos (fig. 14) e sua religiosidade (fig. 15) adiciona diversas camadas identitárias na personagem

É a partir daí que somos transportados novamente para um futuro não muito distante, em que Shirley adotou comportamentos e aparência socialmente lidos como masculinos. Entre o momento em que ela mata Fernando, até o momento em que reaparece, única guardiã do filho mais velho de Teresa, não se sabe o que aconteceu. Ela e Charles lembram da tragédia com pesar, e notadamente nada mudou na personalidade de Shirley, o que leva a questionamentos sobre o porque a escolha de mudar tão bruscamente os signos que envolvem a personagem; Uma das hipóteses é que ela tenha assumido uma outra identidade para fugir das respostas legais ao assassinato de um policial. Ainda que isso seja tomado como verdade, é impossível não ler este desfecho como uma pitada inconveniente de moralismo, que força na personagem a adoção de características masculinas para poder cumprir o papel da paternidade. Aliás, este não é o primeiro momento em que Shirley diz considerar-se pai do filho de Teresa. Ao ser confrontada por Fernando, um pouco antes de matá-lo, ela impede que ele converse com a criança, ainda que seja seu pai biológico, dizendo “Pai é quem cria”.

O desfecho, enfim, só adiciona mais complexidade e discussão em torno da personagem, no momento em que a história pede que ela volte a viver dentro de um corpo ao qual sua identidade de gênero não se conforma, depois de ter sido durante o filme inteiro um perfeito exemplo de subversão das hipotéticas leis de inteligibilidade.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É importante discutir e levantar provas qualitativas sobre a representação da população transgênero para que se possibilite a subversão e o diálogo com estruturas de poder às quais estamos submetidos, para que aumente o escopo de obras cinematográficas, publicitárias, ou mesmo designadas para a internet que contribuam para uma fissura com a norma estabelecida, a partir da repetida resignificação na construção destes personagens, normalmente abjetos ou ridicularizados. A construção de arranjos corporais estranhos e fora da normalidade, quando absorvida pelos meios de representação, abre espaço para a discussão e criação de zonas deslocadas de características essencialistas atribuídas a gênero, sexualidade, etc.

Os filmes que aqui foram analisados, provaram a possibilidade de uma obra fílmica fugir das zonas comuns do imaginário popular com uma abordagem mais próxima do real destes sujeitos, que são complexos, multidimensionais, contraditórios e profundos, e com isso auxiliar no processo de inteligibilidade destes sujeitos, materializando-os de forma não-essencialista fora das plataformas midiáticas, e com isso auxiliando estes sujeitos a abandonar uma condição subalterna na sociedade. Propondo uma discussão sobre estéticas de subversão, estes filmes deflagam a existência de outra coisa a não ser a normalidade, questionando assim a própria normalidade.

Ainda que *Doce Amianto* e *Quase Samba* apresentem alternativas à representação de sujeitos transgêneros fugindo de sua caracterização essencialista, eles ainda compõem a grande maioria de filmes que tratam de personagens transgênero interpretados por atores cisgênero. Na filmografia mundial, ainda se vê na sua maioria filmes feitos nos moldes de *Transamerica* (2005, Duncan Tucker), em que a protagonista, uma mulher trans é interpretada por Felicity Huffman, uma mulher cis. Isso acontece também em *A Garota Dinamarquesa* (*The Danish Girl*, 2015, Tom Hooper) onde a protagonista, novamente uma mulher trans, é interpretada por Eddie Redmayne, um homem cis. Porém hoje em dia já vê-se sinais de resistência e o despontar de uma maior representatividade, pois além de o assunto ter sido amplamente discutido em diversos âmbitos sociais, vê-se também um aumento de atores e atrizes trans no mercado *mainstream* como, por exemplo, uma das protagonistas da popular série *Sense8* (J. Michael Straczynski, Andy Wachowski, Lana Wachowski, 2015-), e as duas protagonistas de um dos grandes destaques de Sundance em 2015, *Tangerina* (*Tangerine*, 2015, Sean Baker), ambos os casos atingindo grande visibilidade mundial.

Hoje, no Brasil, cresce o número de estudos no âmbito acadêmico assim como filmes que buscam discutir a realidade da população transgênero, destacando de forma humanizadora suas vivências. O presente trabalho serve também ao propósito de incentivar estes estudos na área do cinema, fomentar e acrescentar à discussão da representação de minorias, em especial à população transgênero, que hoje em dia ainda não detém os meios de produzir sua própria representação. Desta forma, nota-se a necessidade de se debater cada vez mais a responsabilidade social atrelada à produção de uma obra fílmica ou qualquer conteúdo para meios de comunicação. Junto a isso, destaca-se a necessidade da descentralização dos meios de produção de signos; dos filmes citados ao longo do artigo, nenhum apresentava um diretor ou uma diretora transgênero. Os meios de produção residem nas mãos de uma população que é masculina, branca, classe alta e heterossexual, desta forma, sua perspectiva ao representar classes e segmentos sociais as quais esse sujeito não pertence será sempre a de um forasteiro.

Por fim, espera-se que o presente artigo, além de incentivar novas pesquisas no âmbito cinematográfico sobre o assunto, também sirva para esclarecer termos e conceitos relevantes para as discussões *queer* e acerca de gênero atreladas ao cinema e para a problematização e subversão de uma representação hegemônica e essencialista hoje estabelecida nos meios de representação.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J. MARIE, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema** (5ª Edição)
Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

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

BENTO, B. **Corpos e próteses: dos limites discursivos do morfismo**. Trabalho apresentado no seminário Fazendo gênero7, 2006.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

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

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro. DP&A, 1999.

_____. **Quem Precisa de Identidade?** Em: SILVA, T. T. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000. p. 103-130

JESUS, J. G., **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. 2ª edição. Publicação online, sem tiragem impressa, Brasília, 2012. Disponível em: <https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989> Acesso em: 27 abr. 2015.

_____. ALVES, H. **Feminismo Transgênero e Movimentos de Mulheres Transexuais** Em: *Cronos*, v.11, n2, 2010 p. 8-19.

LOPES, D. **Terceiro manifesto *Camp***. In: **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, G. L. **Teoria queer — uma política pós-identitária para a educação**. *Revista Estudos Feministas*. Vol. 9 (2), 2001, p. 541-553.

_____. **Um corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer**. Belo

Horizonte: Autêntica, 2004.

MISKOLCI, R. **Do desvio às diferenças**. Teoria & Pesquisa, 47, 2005.

_____. **Não ao sexo rei: da estética da existência foucaultiana à política queer**. Em: SOUZA, L. A. F.; SABATINE, T. T.; MAGALHÃES, B. R **Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 47-68.

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

PINHEIRO, A. C. M. **A representação de transexuais e travestis no cinema brasileiro**. Monografia apresentada junto ao curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Brasília, 2014. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/9454/1/2014_AnnCarolineMoraesPinheiro.pdf> Acesso em: 27 abr. 2015.

PERES, W. **Corporalidades, Desejos e Políticas de Subversão**. Rev. Teoria e Prática da Educação, v. 17, n. 2, 2014, p. 141-149

SALIM S. **Judith Butler e a Teoria Queer**. São Paulo: Autêntica Editora, 2012

SILVA, M. **Identidade Cultural e Alteridade: Uma crítica ao essencialismo**. Anais do V Fórum Nacional de Educação e VIII Seminário Regional de Educação Básica: educação, mídia e valores. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005, pp. 200-212

SANDER, J. **Corpo-dispositivo: cultura, subjetividade e criação artística**. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 23, 2011, p. 129-142,

SOARES, Rosângela. Pedagogias culturais produzindo identidades. In BRASIL. MEC. Salto para o futuro. Educação para a igualdade de gênero. Ano XVIII, boletim 26, novembro de 2008, p.47-53.

TENENBLAT, M. **Atenção à saúde da pessoa transexual: horizontes do processo transexualizador no estado do Rio de Janeiro** Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013.

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

Campinas: Papirus, 2002.

WONDER, Cláudia. **Olhares de Cláudia Wonder: crônicas e outras histórias.** São Paulo: GLS, 2008.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual.** Em SILVA, T. T. (Org), **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** (pp.7-72). Petrópolis: Vozes. 2000 p., 7-6