

FIGURAS BINÁRIAS NA CONSTRUÇÃO FÍLMICA DE PERSONAGENS TRANS

Binary figures in the filmic construction of transsexual characters

Figuras binarias en la construcción fílmica de personajes trans

Carlos Magno Camargos Mendonça

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal de Minas Gerais.

Email: macomendonca@gmail.com

Talita Yasmin Soares Aquino

Mestre em Comunicação pela UFMG.

Email: Aquino.ta@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a matriz binária dos gêneros que emergiram da análise de sete filmes nos quais as protagonistas são personagens trans: *Hedwig and the Angry Inch* (2001), *Madame Satã* (2002), *Tiresia* (2003), *Transamerica* (2005), *Strella* (2009), *Kátia* (2012) e *Laurence Anyways* (2012). Tendo o conceito de figura como algo real e histórico que “anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica” e como constituintes do “senso comum”, partimos do pressuposto que além de reafirmar as estereotipias, figuras de gênero podem auxiliar na construção de outras realidades.

Palavras-chave: Corpo. Gênero. Cena performática. Performatividade.

Abstract

This article presents binary gender matrix reflections emerged from the analysis of seven movies in which the main role is enacted by trans characters: *Hedwig and the Angry Inch* (2001), *Madame Satã* (2002), *Tiresia* (2003), *Transamerica* (2005), *Strella* (2009), *Kátia* (2012) and *Laurence Anyways* (2012). These films are breeding grounds where female and male figures unfold and plot the most diverse performances. Having the concept of figure as “something real and historical which announces something else that is also real and historical” and as constituents of the “common sense”, we assume that in addition to reaffirming the stereotypes, gender figures can help build other realities.

Key words: Body. Gender. Performative scene. Performativity.

Resumen

Este artículo presenta algunas reflexiones sobre la matriz binaria de los géneros que emergieron del análisis de siete películas en los cuales las protagonistas son personajes trans: *Hedwig and the Angry Inch* (2001), *Madame Satã* (2002), *Tiresia* (2003), *Transamerica* (2005), *Strella* (2009), *Kátia* (2012) y *Laurence Anyways* (2012). Teniendo el concepto de figura como algo real e histórico que “anuncia otra cosa que también es real e histórica” e como constituyentes del “senso común”, partimos del presupuesto que además de reafirmar las estereotipias, figuras de género pueden auxiliar en la construcción de otras realidades.

Palabras-clave: Cuerpo. Género. Escena performática. Performatividad.

Ao observarmos as performances de gênero das personagens, trazidas à cena pelo filmes pesquisados, percebemos vestígios de determinados modelos de comportamento, fortemente inscritos sob o ideal dos gêneros binários, que engendravam uma trama identificável de manutenção/invenção do que é ser mulher, homem ou trans¹. A reafirmação de modelos de feminilidade está associada à fragilidade e o modelo de masculinidade associada à virilidade. Os filmes também rejeitam a semelhança do masculino com o feminino² ao obedecer a uma perspectiva de construção do feminino como oposto ou como ausência total de masculinidade. A sobrevivência da dicotomia estereotipada nos parece ser utilizada para conferir credibilidade à expressão dos gêneros na tela.

Abrigados sob o arco angulado por essa dicotomia estereotipada, utilizamos como ponto de partida para a análise das personagens a percepção das cores. O filme *Transamerica* nos foi inspirador para este procedimento analítico. Sob a direção de Duncan Tucker, a obra norte-americana é um *road movie* independente que acompanha os primeiros contatos entre Sabrina (Bree) e o filho que ela não sabia existir até uma semana antes do procedimento de transgenitalização³. Durante todo o filme, a presença de tons rosados nas paletas de cores, tanto de figurinos, quanto de cenários, é recorrente. A partir da primeira metade do Século XX⁴, a cor rosa foi atribuída ao sexo

feminino e está presente nos brinquedos, nos produtos de higiene corporal, em campanhas publicitárias (haja vista o Outubro Rosa - campanha para prevenção do câncer de mama), roupas, acessórios e mais uma infinidade de outros objetos. Extrapolando esta regra, *Transamerica* atinge um nível caricatural no uso da cor. Praticamente todos os figurinos da protagonista Bree e muitos dos elementos cênicos que a acompanham são coloridos a partir da paleta rósea. Esta escolha associa diretamente a feminilidade aos tons rosados e pastéis que, juntos aos tecidos leves e acessórios delicados, agem na composição de uma aura suave, graciosa e frágil. A emergência da figura feminina vestida de rosa reafirma determinadas noções sobre o que é ser mulher. Mesmo trans, ser mulher ainda é ser delicada e usar os "tons do feminino", comportar-se e mover-se suavemente. Figurações de feminilidade presentes na realidade social são referenciadas e reconstruídas, nestas cenas.

Se os filmes dedicam muita importância para as cores dos tecidos que cobrem os corpos, a maneira como o corpo se move, o gestual é outro ponto relevante para nossa análise. O gesto dos corpos mantém a conexão entre a moda e os modos. No musical estadunidense *Hedwig and the angry inch*, no qual John Cameron Mitchell atua como roteirista, diretor e protagonista, a história de Hensel é contada desde sua infância na Alemanha Oriental, passando pelo procedimento mal-sucedido de transgenitalização, até o início e ascensão de sua carreira como vocalista de uma banda de *glam rock*. Já na ficção canadense *Laurence Anyways*, dirigida por Xavier Dolan, a narrativa se concentra no processo de transição da protagonista do gênero masculino ao feminino e a relação estabelecida com sua companheira, neste contexto. Em ambos os filmes, detalhes de figurino e do cenário trazem novamente o rosa como elemento de destaque. Em várias cenas o uso de trajes leves, os cabelos longos e as posições das mãos e do rosto contribuem para a elaboração de uma atmosfera fluida onde a feminilidade é delicada. Há também uma *glamourização* do figurino pelo emprego do rosa mais vibrante ou acrescido do brilho dos paetês. Os gestos de Hedwig e Laurence são semelhantes aos da personagem Bree, com mãos levemente

1 Trans (transgênero) seria um "conceito 'guarda-chuva' que abrange o grupo diversificado de pessoas que não se identificam, em graus diferentes, com comportamentos e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado" (JESUS, 2012).

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

3 O filme ganhou notória visibilidade ao receber duas indicações ao Oscar (melhor atriz e melhor canção) e passou a ser referência na temática da transexualidade, em função de sua abordagem didática e aspectos cômicos e descompromissados da narrativa, favorecendo o entendimento e a aceitação por um público ainda não iniciado.

4 Como a tintura de tecido era algo pouco acessível, no século 19, não havia uma preocupação com cores para menino ou cores para menina. No início do século 20, uma estratégia de marketing determinou as cores para cada um dos gêneros binários. Entretanto, no começo, as cores eram invertidas. Em 1918, em terras norte-americanas, um catálogo de roupas informava que o rosa, por ser um tom mais forte, seria o adequado para os meninos. A delicadeza do azul pertencia às

meninas. Foi no período entre guerras (1920/1950) que o comércio passou a sugerir o azul para eles e rosa para elas. Alguns pesquisadores apontam que esta inversão ocorreu a partir de uma associação com as cores do uniforme da aeronáutica norte-americana, que era de base azul.

te tombadas, braços arqueados e movimentos que se voltam para o corpo e para o rosto. O cruzamento das pernas é outro gesto recorrente em várias cenas dos filmes.

Na realidade social, estas associações estereotipadas são regularmente naturalizadas. A partir disto, tão logo seja conhecido o sexo do feto, trama-se uma rede de identificação para a futura pessoa. Por meio de uma afirmativa biológica baseada no órgão genital e na composição genética, um leque de expectativas é aberto com a finalidade de orientar toda a vida. Além das “evidências” biomédicas, um conjunto de outros elementos também serão utilizados para a identificação do gênero. Para além dos objetos, técnicas do corpo oferecem experiências de vida selecionadas de acordo com o sexo/gênero, tornando-se cada vez mais complexas e mais submetidas às obrigações e papéis sociais a serem desempenhados.

Tomamos de empréstimo dos estudos de Marcel Mauss (2003) o termo técnica do corpo, para dizer das maneiras pelas quais as pessoas, de acordo com a sociedade em que vivem, servem-se de seus corpos. Essa conceituação aproxima os hábitos comportamentais humanos da noção de tradição. Todos os nossos atos estão ligados a um processo de ensino-aprendizagem. Cada ato corporal realizado pelo sujeito foi, em algum momento, aprendido por ele. A forma de andar, de vestir, as posturas de ação e de descanso, todas estas técnicas são imitadas pelas pessoas porque em algum momento ela viu aquele ato ser efetuado de forma bem-sucedida por pessoas de confiança ou de autoridade (MAUSS, 2003, p. 405).

As maneiras diversas de ações dos corpos, mesmo que pareçam naturais, são adquiridas por meio da transmissão de técnicas tradicionais e eficazes. Ainda segundo MAUSS (2003), estas formas não se diferem muito dos atos mágicos, religiosos, rituais, configurando performances efetuadas “numa série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa” (MAUSS, 2003, p. 408). Acreditamos que o cinema e suas personagens atue como uma destas figuras de autoridade. Entretanto, não se pode atribuir ao cinema uma participação linear no processo: em alguns momentos ele atualiza, mas em outros ele subverte estes atos corporais e suas implicações culturais, históricas, sociais. A filósofa estadunidense Judith Butler (2013) defende que o gênero é

constituído no tempo e instituído num espaço externo por meio da repetição estilizada de atos.

Assim, em que sentidos o gênero é um ato? Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em formas do gênero, essa “ação” é uma ação pública. Essas ações tem dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária – um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito. (...) O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, consequentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero (BUTLER, 2013, p. 200).

Segundo a filósofa, a aparente substância e naturalidade das categorias de gênero seria uma realização performativa que funciona produzindo crenças por meio de performances que convencem àquele que a realiza “na medida em que ele luta para convencer os outros” (SCHECHNER, 2003, p. 43). Esta reiteração de atos que estrutura os comportamentos humanos, conceituada por Richard Schechner (2003) como comportamento restaurado, ajuda a reconhecer processos sociais que dão forma ao universo simbólico de cada gênero.

O gênero organiza performativamente a vida e as experiências das pessoas e, por imposição externa, é definido pelo sexo como se fossem na verdade a mesma coisa, indissociáveis. No entanto, é necessário uma série de comportamentos que marquem constantemente a realidade e a substancialidade desta indissociação. O uso do rosa, por exemplo, reafirma concepções sobre a natureza frágil feminina e cristaliza paulatinamente noções que só existem por meio de citacionalidade⁵.

⁵ A noção de citacionalidade foi cunhada por Jacques Derrida, ao refletir sobre as proposições de J. L. Austin, e é um conceito crucial para a compreensão da per-

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

A heterossexualidade compulsória (regime que explica os sexos em função da reprodução e define os gêneros em função dos sexos), como conceitua Butler (2013), naturaliza as relações heterossexuais em detrimento de qualquer outra. Esta elaboração de distinções entre os gêneros ao nível biológico e essencial faz com que o trânsito ou a ambiguidade entre eles sejam ridicularizados e transforma o corpo trans em um objeto abjeto⁶, inacreditável e descreditado. A heterossexualidade compulsória investe na permanência da estrutura binária privilegiando o “nós” enquanto “maioria” e desumanizando⁷ os “outros”, vistos como “minorias”.

A cisgeneridade⁸ “facilita” a vida de quem se identifica com o gênero a que lhe foi atribuído em função de seu sexo; o mesmo não acontece com alguém denominado homem e que não se identifica com o gênero masculino. A figura da pessoa trans parece promover “relações novas entre aparência e realidade, singular e o comum, o visível e sua significa-

formatividade em Butler. Citacionalidade se refere a propriedade do signo de ser deslocado de seu ambiente fundante e ser levado para outro. Este movimento é responsável pela produção de significados. Derrida ressalta o caráter estratégico e nada accidental da ação para demonstrá-la como algo que constitui os atos de fala.

6 Os corpos abjetos são aqueles considerados pela lógica político-normativa como corpos que não importam, despossuídos de uma existência legítima. Butler não reduz o abjeto ao par sexo e padrões de heteronormatividade. Para a filósofa, o corpo abjeto é todo aquele para o qual é negada a importância da materialidade, da vida.

7 Cf. Flávia Teixeira, Dispositivos de dor, 2013

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

ção” (RANCIÈRE, 2012, p. 64) ao evidenciar a inconstância do binarismo de gêneros enquanto norma da experiência humana e a dissociação entre sexo e gênero. Faz questionar a simplificação da experiência sexual e de gênero ao mostrar que a diversidade ou multiplicidade de possibilidades se apresentam como prerrogativas.

Embora a pessoa trans faça ver que os discursos universalizantes não constituem verdades absolutas acerca da experiência humana, por meio da citacionalidade de algo supostamente original, pessoas trans e cis se igualam (BENTO, 2004). Os saberes-poderes⁹ hegemônicos que policiam e conformam sexualidades e gêneros são reproduzidos tanto pelas instituições educacionais, médicas¹⁰, jurídicas, quanto pelas pessoas denominadas homens, mulheres, transexuais, travestis. A repetição de atos estilizados que compõem o universo simbólico ideal dos gêneros não apenas mantém, mas produz as categorias mulher, transexual, travesti, homem, de acordo com a forma como são denominadas pelo discurso. O comportamento restaurado, neste sentido, age performativamente na realidade social (SCHECHNER, 2003), enredando os sujeitos na manutenção/invenção das categorias de sexo e gênero.

O filme *Kátia*, entretanto, tenciona noções e construções normativas dos gêneros, quando coloca em tela um corpo que apresenta feminilidade, mas que fornece outros signos e outras possibilidades na expressão do gênero feminino. O documentário dirigido por Karla Holanda expõe a rotina da primeira travesti eleita para cargo político do Brasil. Além das atividades políticas (do trabalho e da militância LGBT), as questões afetivas da personagem e a realidade do sertão do Piauí são colocados em cena. Kátia se distancia da atmosfera de fragilidade e delicadeza, com movimentos fortes e postura firme. Não há paletas róseas, mas vários tons de vermelho, de verde, amarelo, marrom, preto e muitas sombras duras. O *gestus*¹¹ e a performance da personagem se distanciam em

9 Cf. Flávia Teixeira, Dispositivos de dor, 2013.

10 É importante ressaltar que a dependência do diagnóstico de transexualismo para que o jurídico aprove a mudança no registro civil, assim como possíveis intervenções médicas e cirúrgicas para as pessoas trans, assinala a negação da autonomia destes sujeitos e o papel superestimado que as ciências médicas vem desempenhando no policiamento das sexualidades.

11 O *gestus* de Bertold Brecht “é necessariamente social e político” (DELEUZE, 1990, p. 233). Designa as atitudes das personagens em relação à postura corporal,

muitos níveis das outras personagens analisadas, seja na cor da pele, no tipo de cabelo e penteado, na tonalidade da maquiagem. Enquanto Bree, como dito anteriormente, se envolve em rosa, Kátia explode em cores fortes. Não há suavidade no traçado de sua sobrancelha muito negra, nem em seus lábios, muito vermelhos. As imperfeições da pele estão todas ali, sem base ou pó-compacto. Os juncos do rosto e as rugas de idade se pronunciam, assim como as entradas no alto da testa. As unhas são pintadas de vermelho, no mesmo tom usado na boca, enquanto a boca e as unhas de Bree são coloridas pelo rosa. Uma outra figura de mulher emerge em Kátia, não um modelo padronizado, higienizado, mas algo mais vivo e latente. Um devir mulher que borra fronteiras como o batom ultrapassa a linha dos lábios.

Esta figuração complexa de mulher que emerge em Kátia, se manifesta nas atitudes da personagem, como indicar o caminho enquanto carrega peso, lado a lado com um homem. Atividade e empoderamento se fazem presente, compondo a figura da mulher sertaneja, que lida na roça e é capaz de fazer tudo que um homem faz. Em Kátia, o gesto cruzar as pernas parece mais natural, ao mesmo tempo que mais largo e confortável, o tronco recostado na cadeira e as pernas livres a ensaiar um balanço. Os adornos estão presentes nos braços, nos dedos, nas orelhas, e ornaram com a performance da personagem, sendo grandes, fortes, pesados, marcados.

É interessante perceber que as figuras de feminilidade que emergem desta personagem não são padronizadas ou estereotipadas. Não se vê um corpo branco, magro, belo, delicado, suavizado. Há emergência de elementos ditos masculinos, na força, na rusticidade, no corpo, na calvície, porém estas características se configuram em virilidade ao mesmo tempo em que elaboram uma figuração do devir mulher fora dos padrões. Em Kátia figuras do masculino e do feminino se tensionam a todo momento, fazendo ver masculinidade no feminino e feminilidade no masculino, ambos se complementando na performance de uma pessoa que subverte a norma não apenas por ser trans, mas por materializar outras figuras de gênero possíveis.

Assim como em Kátia, *Strella* (2009) também consegue

entonação da voz, expressão fisionômica. Determinada por um gesto social, toda a caracterização da personagem, da gestualidade à vestimenta, compõem o gestus brechtiano.

tencionar as padronizações e estereotipias que resistem e reafirmam o binarismo de gênero nos filmes. Na obra grega do diretor Panos H. Koutras, o Complexo de Édipo é atualizado pela relação amorosa entre a transmulher *Strella* e seu pai. Figuras se decompõem e se restauram na tela quando feminilidade e masculinidade aparecem em outros corpos que não os previamente esperados. Em alguns enquadramentos a personagem homônima aparece trabalhando como eletricitista. Ela executa alguns reparos e faz parecer que a função é bastante simples, uma vez que além de envolvida na conversa, em alguns momentos *Strella* sequer olha para o que está fazendo. Seu gesto é delicado, despreocupado e firme.

Ideais de beleza, desejos e papéis sociais se entrelaçam nas figuras de masculinidade e feminilidade, em que a virilidade aparece como elemento norteador da performance da personagem. Em uma cena, a mulher faz o serviço elétrico enquanto o homem *apenas* observa. A inversão de papéis nos corpos consegue subverter a hierarquia e as noções dos papéis sociais designados para cada gênero¹². Tensões e negociações entre figuras de feminilidade e de masculinidade são colocadas em cena ao passo que a mulher aparece empoderada de uma técnica considerada masculina. O filme constrói aí uma leitura pouco comum do universo simbólico feminino, mesmo mantendo a presença da relação figural entre homem/marido e mulher/esposa. Este homem/marido é aquele que *observa* a mulher que *realiza* o serviço de “marido de aluguel”¹³ (pessoas que executam reparos elétricos, hidráulicos, mecânicos e afins).

Mais uma vez a construção dialética do filme com a realidade social se manifesta de maneira subversora, uma vez que trabalho de eletricitista se configura como técnica do corpo específica do gênero masculino (MAUSS, 2003) e sua presença pouco expressiva (comparada a dos homens) na prática profissional ou mesmo doméstica de mulheres diz da ausência de ensinamento desta técnica na educação feminina e não

12 Cf. MENDONÇA, Carlos M C. E o verbo se fez homem corpo e mídia, 2013.

13 É interessante ressaltar que este termo ganhou notoriedade a partir de meados dos anos dois mil e, em 2011, a novela *Fina Estampa* da Rede Globo de Televisão teve como protagonista uma dona de casa que fazia serviços de mecânica e eletricidade. Conhecida como “marido de aluguel”, o apelido da personagem era um nome hipermasculinizado: o Pereirão. Este exemplo mostra o quanto está presente no imaginário simbólico coletivo uma ligação direta entre tais serviços e a masculinidade, que por sua vez atrela-se ao sexo masculino e ainda ao papel de marido.

de desinteresse ou incompetência. No âmbito familiar é comum que os homens sejam ensinados a realizar tais reparos, enquanto às mulheres destinam-se as funções de limpeza da casa e alimentação dos moradores. Mesmo na escola, se tais questões não chegam a ser problematizadas ou abordadas, a realização de tais serviços e a atuação profissional na área são desencorajadas às mulheres e consideradas comuns aos homens. E, mesmo quando este cenário é um pouco diferente, prevalece a noção de que se a mulher possuir o domínio da técnica será uma exceção à regra e estará exercendo algo que originalmente não deveria.

Por outro lado, procuramos refletir qual movimento se desenha no filme, uma vez que, por se tratar de uma personagem trans, o ofício de eletricitista estaria presente na socialização masculina de Strella, ou seja, a educação que a personagem teve e o lugar que ocupava na sociedade em que estava inserida. Ao visibilizar a mulher que executa um trabalho “de homem” com propriedade, o filme faz repensar o vínculo entre masculinidade e sexo masculino, assim como entre feminilidade e sexo feminino. Uma vez que os modelos de masculinidade que utilizamos hoje em dia dependem de uma produção previa da masculinidade elaborada tanto por mulheres quanto por homens (HALBERTAM, 2012), a performance de gênero da personagem e a performatividade do filme desestabilizam o senso comum que interliga tais características ao sexo biológico, dando forma a novas figuras possíveis e novos modelos de organização social dos gêneros.

Entretanto, outras figurações de masculinidade/virilidade são percebidas nesta cena e se movimentam no sentido contrário à subversão das figuras de mulher e homem, alcançada pela inversão dos papéis sociais e das técnicas do corpo específicas de cada gênero. A emergência de um erotismo latente, que se configura por meio da exposição dos corpos (e elaboração do figurino) e da disposição desses corpos na tela obedece a um estereótipo do que é considerado erótico dentro dos padrões masculinos heterossexuais. Na cena em questão, a postura de Strella se assemelha a das *pinups*: a personagem sobe a escada, usando apenas uma lingerie despojada, de costas e acima de seu companheiro Yorgos. Falamos de masculinidade, mesmo a *pinup* sendo um modelo de feminilidade, porque a presença desta figura dirige-se ao olhar masculino heterossexual e constrói-se também por meio dele. Neste sentido, os corpos *seminus*

de Strella e Yorgos criam uma atmosfera de sensualidade que ganha força com a manifestação do fetiche masculino. Por esta perspectiva, se o homem não executa a ação que lhe seria atribuída, demonstrando uma postura mais passiva em relação à atividade da mulher, algo parece ser necessário para que sua postura viril seja mantida, no caso a figura do desejo e do fetiche. Como afirma J. Halbertam (2008), “a eliminação das masculinidades femininas permite que a masculinidade dos homens permaneça intacta”¹⁴ (HALBERTAM, 2012), se esta masculinidade não é eliminada, algo deve estabilizar a masculinidade do homem, no caso a presença do deleite masculino heterossexual.

Dando continuidade a questão das técnicas do corpo específicas de cada gênero e a importância da socialização masculina como elemento presente na emergência de figuras do masculino, em *Madame Satã*, as figuras de masculinidade e feminilidade coabitam de forma mais limitada, demarcadas em função da necessidade e do espaço. O filme brasileiro dirigido pelo argelino-brasileiro Karim Aïnouz faz um recorte da vida de João Francisco dos Santos, na cidade do Rio de Janeiro da década de 30. João ganhou fama pelas noites da Lapa por sua vida de malandro e suas apresentações sob a alcunha de Madame Satã. João é pai, capoeirista, homossexual, cozinheiro, transformista. A figura masculina presente na performance de gênero da personagem é muito forte e sua postura procura ser mais hipermasculinizada quanto possível, principalmente em interações no espaço público; enquanto a emergência de figuras femininas se concentram no palco e na vida privada.

O corpo da personagem é delineado pelo formato dos ossos e dos músculos, que fazem emergir a ideia do corpo viril, saudável e jovem. Os cabelos são um ponto importante de análise porque indicam necessidade de cuidado e dispêndio de tempo para conseguir o efeito desejado. A escolha de mantê-los um pouco mais compridos e alisados constrói relações interessantes entre a performance de gênero e a questão racial. Uma vez que o alisamento confere aos cabelos um aspecto mais artificial¹⁵, o engajamento da personagem

14 Tradução nossa pra o trecho original: “la eliminación de las masculinidades femeninas permite que la masculinidad de los hombres permanezca intacta” (HALBERTAM, 2012).

15 Em uma cena do filme, Tabu elogia os cabelos da personagem e diz que eles estão tão bonitos que parecem uma peruca.

na manutenção do penteado e, por consequência, a vaidade necessária para tal se coloca como um vestígio quase fantasmagórico na tela. Este cuidado com a aparência dos cabelos é tensionado (em diversos momentos do filme) pela necessidade desta manutenção constante e funciona como pista simbólica da relação de Satã com sua negritude. Sendo o cabelo crespo uma das características fenotípicas mais associadas à raça negra (inclusive figurando como pauta para a valorização da raça e da cultura negras), negar a naturalidade dos fios e fazê-los lisos traz para a tela pequenos sinais da insatisfação da personagem com sua aparência e sua tentativa de elaborar outra imagem de si no mundo.

Em diversos enquadramentos a figura do homem cisgênero se expande na tela, em posturas corporais despojadas e extrovertidas, confortáveis e incontidas. Compreender quais relações são estabelecidas entre a virilidade e a agressividade de João é um exercício importante para complexificar um pouco mais as possibilidades de análise da cena. Este efeito de valorização da masculinidade por meio da virilidade e agressividade também é conseguido com a emergência da figura do malandro capoeirista, envolta por autoconfiança e sensualidade.

No palco as figuras se modificam fortemente e um devir feminino se mistura ao corpo hipermasculinizado, produzindo um ser para além do gênero. A expressão de seu rosto e a exposição de seu corpo materializam a agressividade e a virilidade que comentamos anteriormente, porém são matizadas ou tensionadas pelas emergências do feminino nos trajes, na maquiagem e mesmo na postura expansiva de seus braços e mãos. Os adereços espalhafatosos e brilhantes, a mão que segura um lenço pendido no ar, ou se apoia na cintura e o brilho presente em toda a sua pele acrescentam *glamour* e poder a uma sensualidade mais feminina, sendo este feminino extrapolado pela performance de palco e desorganizado pelo corpo visto como masculino.

No espaço privado do camarim, figuras de feminilidade emergem ainda mais fortemente na materialização da figura da diva. A presença de plumas, chapéu de aba larga, tecido fino do robe e postura sinuosa do corpo fazem referência a um tipo de mulher que se distingue da mulher comum. O ideal de poder, sucesso, e feminilidade se concentram no estereótipo da diva que Satã incorpora. A busca pelo reconhecimento de si a partir desta “identidade diva” faz sentido

também pois mostra a necessidade de alcançar o feminino em um lugar de privilégio na hierarquia social, desejos que são negados a João em função de seu sexo, raça e classe. A questão da negritude se faz novamente relevante porque provoca a desorganização das categorias de gênero e dos estereótipos. Uma vez que o ideal de mulher se baseia em discursos que se pretendem universais, tais quais os traços delicados, suavidade, cabelos finos e sedosos, os traços negros por si só já são distanciados, por estes mesmos discursos, do ideal de feminilidade.

A personagem explora as fronteiras entre os gêneros e as estereotípias, e faz emergir a coexistência de hipermasculinidade e hiperfeminilidade. Assim como a realidade sertaneja de Kátia modela seu corpo com posturas e atitudes mais viris, a sobrevivência de João nas ruas do Rio de Janeiro na década de 30 dependia também de sua capacidade de se fazer impor e responder à violência sofrida. O distanciamento das características do feminino, exacerbadas por Satã e reservadas para os espaços domésticos ou o palco, de certa forma garantia possibilidades melhores de existência no mundo, já tão hostil à personagem.

Retornando à questão da diva, em *Hedwig and the angry inch* essa figura emerge em outros espaços (não apenas no palco), uma vez que a personagem é vocalista de uma banda de rock e por ser o filme um musical, a atmosfera performática é trazida para todas as cenas e para a constituição da personagem como um todo. Em alguns enquadramentos Hedwig mostra expressividade mais caricata ou exagerada do gênero feminino, com sobrancelhas muito finas e desenhadas, boca delineada fortemente pela maquiagem, penteado montado. Códigos extrapolados do universo feminino e características fenotípicas do masculino embrenham-se na composição da figura da *drag queen*, uma caricatura da diva.

Já no filme *Tiresia* um jogo cruel se apresenta na emergência de figuras binárias na composição da personagem, pela imposição do trânsito entre um gênero e outro. Sob a direção de Bertrand Bonello, a obra conta a tragédia da personagem homônima que é sequestrada e mantida em cativeiro por um homem desconhecido. Após ficar sem seus hormônios, a aparência e a voz de *Tiresia* começam a mudar e seu raptor, em desespero, perfura seus dois olhos e a “descarta” na beira de uma estrada. O retrocesso a um lugar dito “original” e a punição pelo desrespeito aos limites da nor-

ma, acontecem todos dentro de um único espaço e, atada à cama, Tiresia é violentada em seu direito ao próprio corpo, transitando involuntariamente na tela, do gênero feminino ao masculino. Enquanto nas cenas iniciais do filme, em que *Tiresia* aparece performando o gênero feminino, o casaco de pele evoca o poder feminino e a sensualidade, ao longo do filme a personagem vai sendo despida aos poucos pelo olhar de seu raptor e re-vestida da camisa masculina e da barba. Este filme se destaca entre os outros porque, além de sua abordagem trágica e literalmente binária, é o único a mostrar nitidamente um corpo trans nu, misturando figuras de gênero pela coabitação de seios e pênis num mesmo corpo ou, ainda, a presença do pênis num corpo notadamente feminino. Em *Strella* e *Transamerica* a nudez também é abordada, mas os enquadramentos filmicos tentam de certa forma camuflar estes corpos, ou matizar seu impacto na tela.

Por meio da análise de enquadramentos dos filmes, percebemos que as figuras de feminilidade e masculinidade tendem, em grande maioria das cenas, a obedecer a um repertório simbólico binário padrão, norteadas fortemente pelos ideais de fragilidade/delicadeza para o feminino, e virilidade/força para o masculino. Pelo movimento de reafirmar tais características, os filmes não apresentam grande guinada não-binária, pois também obedecem ao padrão heteronormativo na definição do que é ser mulher ou homem, construindo feminilidades por meio do rosa, evocando o erótico pela exposição do corpo e construção do figurino, indicando certa passividade feminina ou reproduzindo determinados gestos estilizados referentes a cada um dos dois gêneros. Os filmes selecionam ações legítimas ou ilegítimas para as personagens de acordo com o repertório simbólico específico do gênero masculino ou feminino, marcando o trânsito pela presença dos dois gêneros ou a transformação linear de um em outro. Avançam pouco em outras possibilidades de expressão de gênero.

Entretanto, o corpus deixa claro que as manifestações corporais ganham sentido de acordo com a simbologia própria do grupo social, ou na relação com os pares (MESQUITA, 2013); e que a incorporação de repertórios simbólicos na expressão do gênero se baseia na transformação momentânea ou permanente do corpo e que, principalmente no caso de trânsito entre os gêneros, penteado ou uso de perucas, seleção da indumentária, maquiagem, uso de

enchimentos, ingestão de hormônios, plásticas corporais, aquisição de trejeitos, e posturas diversas são essenciais para a aquisição de credibilidade na performance de gênero e, consequentemente, na inserção na vida pública.

Estes filmes não falham em mostrar, por exemplo, que dentro do guarda-chuva trans, identidades e performances se diferem estética e intencionalmente e que o compartilhamento de repertórios¹⁶ alimenta a constituição de unidade e a formação de grupos. Percebemos tanto a *drag queen*, que exagera nos símbolos culturalmente atribuídos ao gênero feminino (muitas vezes sem esconder traços fenotípicos atribuídos ao masculino), quanto a transformista, que busca a elegância e um ideal de beleza e feminilidade das divas da música e do cinema, dificilmente alcançável na realidade social (MESQUITA, 2013). Figuras de devir mulher de variadas raças, classes e países, para representar variadas identidades, grupos e minorias da sociedade ocidental moderna.

Referências

- AUERBACH, E. (1997) *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática.
- BENTO, B. (2004) Da transexualidade oficial às transexualidades. In.: PISCITELLI, A.; GREGORI, M. F.; CARRARA, S. *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond. p. 143-172.
- BUTLER, J. (2007) *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- BUTLER, J. (2013) *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DELEUZE, G. (1990) *Cinema 2: A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- GUIA DE DIREITOS. Crime de ódio. Disponível em:

¹⁶ O amadrinhamento entre grupos de pessoas trans é uma prática recorrente e determinante em alguns casos. Cf. Marina Leitão Mesquita, *Transgêneros e montagem corporal: gênero, sexualidade, classe e geração entre artistas trans*, 2013.