

**UFRRJ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DISSERTAÇÃO**

**Artes da existência: travestis em jornais de São Paulo, décadas de 1970 e 1980.**

**Marcio Almeida Nicolau**

**2019**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DISSERTAÇÃO**

**Artes da existência: travestis em jornais de São Paulo, décadas de 1970 e 1980.**

**Marcio Almeida Nicolau**

Sob orientação do Professor  
**Fábio Henrique Lopes**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Programa de Pós-Graduação em História da UFRRJ, Área de Concentração em Relações de Poder e Cultura, Linha de Pesquisa: Relações de poder, Linguagens e História Intelectual.

Seropédica, RJ  
2019

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

N582a Nicolau, Marcio Almeida, 1980-  
Artes da existência: travestis em jornais de São Paulo, décadas de 1970 e 1980. / Marcio Almeida Nicolau. - Teresópolis, 2019.  
102 f.: il.

Orientador: Fábio Henrique Lopes.  
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2019.

1. gênero. 2. travestis. 3. transexuais. 4. O Estado de S. Paulo. 5. Folha de S. Paulo. I. Lopes, Fábio Henrique, 1971-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em História III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO E  
DOUTORADO

**MÁRCIO ALMEIDA NICOLAU**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de MESTRE EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História – Curso de MESTRADO, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 17/06/2019

Banca Examinadora:



Professor(a) Doutor(a) FÁBIO HENRIQUE LOEPS  
(Presidente e orientador)



Professor(a) Doutor(a) RAFAEL FRANÇA GONÇALVES DOS SANTOS -  
SEE



Professor(a) Doutor(a) RENATA RODRIGUES BRANDÃO - USJT

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Em especial, ao meu orientador, Professor Fábio Henrique Lopes, quem foi generoso ao aceitar colaborar com este trabalho e cujas leituras atentas me estimularam à complexificação, contribuindo sobremaneira para a escrita do texto. Agradeço à Professora Renata Rodrigues Brandão, quem, desde a graduação, atuou como uma incentivadora com suas problematizações e sugestões. Ao Professor Rafael França Gonçalves dos Santos, pelas contribuições sutis e parcerias. À Professora Letícia Pumar Alves de Souza, quem me instigou a pensar os usos artísticos e científicos de imagens. Ao Saulo Taveira, pela companhia.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001*

*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – (CAPES) – Finance Code 001*

## RESUMO

NICOLAU, Marcio Almeida. **ARTES DA EXISTÊNCIA: travestis em jornais de São Paulo, décadas de 1970 e 1980**. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica – RJ, 2019.

Como subjetividades (re)existem à biopolítica que naturaliza a cisgeneridade como norma? Considerando a relação entre cisheteronormatividade e a produção de abjeção, realço aqui estratégias de invenção de si que, implicando em subjetivação autônoma, cuidado de si e cuidado dos outros, sugerem modos de existência como arte. Estéticas que transformam vida precária em vida potente. Assim analiso a emergência histórica de travestis e transexuais nos diários *Folha* e *Estado de S. Paulo* entre os anos setenta e oitenta. Abordando conteúdos noticiosos como um conjunto de acontecimentos discursivos, penso a hierarquização de gênero vinculada a outras hierarquias, admitindo convergências entre a analítica da normalização, proposta por Michel Foucault, e a problematização de gênero, formulada por Judith Butler.

**Palavras-chave:** gênero; travestis; transexuais; *O Estado de S. Paulo*; *Folha de S. Paulo*.

## ABSTRACT

NICOLAU, Marcio Almeida. **ARTS OF EXISTENCE: travestis in newspapers of São Paulo, 1970s and 1980s.** Masters Dissertation in History, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica – RJ, 2019.

How do subjectivities (re)exist to biopolitics that naturalizes cisgenerity as a norm? Considering the relation between cisheteronormativity and the production of abjection, I highlight here strategies of self-invention which, implying in autonomous subjectivation, caring for oneself and caring for others, suggest modes of existence as art. Aesthetics that transform precarious life into potent life. Thus I analyze the historical emergence of transvestites and transsexuals in the diaries *Folha* and *Estado de S. Paulo* between the seventies and eighties. Addressing news content as a set of discursive events, I think the gender hierarchy linked to other hierarchies, admitting convergences between the analytic of normalization, proposed by Michel Foucault, and the questioning of gender, formulated by Judith Butler.

**Keywords:** gender; transvestites; transsexuals; *O Estado de S. Paulo*; *Folha de S. Paulo*.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	01
CAPÍTULO 1. ....	09
SUBJETIVAÇÕES ESTÉTICAS .....	09
1.1 A diva <i>underground</i> Claudia Wonder... ..	09
1.2 A construção do mito Rogéria .....	29
CAPÍTULO 2. ....	43
CORPOS-POLÍTICAS .....	43
2.1 Um close em Roberta .....	43
2.2 A musa Thelma Lipp. ....	63
CAPÍTULO 3. ....	77
PRECARIIDADES E RE-EXISTÊNCIAS .....	77
3.1 A respeitável militante Brenda Lee .....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	97
FONTES E BIBLIOGRAFIA .....	101





## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente estudo analisa a emergência histórica de travestis e transexuais nos diários *Folha* e *Estado de S. Paulo* entre os anos setenta e oitenta, adotando travestis como eixo. Refiro-me a travestis e transexuais não como categorias naturais, a-históricas, mas como construções datadas, com historicidades e especificidades. Proponho-me a descrever possíveis aproximações/ trocas/ distanciamentos/ rupturas entre elas, apresentando uma compreensão sobre os enunciados enxergados, seus funcionamentos, posições, correlações. Admitindo “discursos” como práticas, investigo enunciados jornalísticos, complexificando exercícios de poderes por meio de discursos da imprensa.

Defendo a importância da apropriação dos jornais pela historiografia e de uma abordagem que considere o discurso jornalístico não como “signo” a ser interpretado ou como “evidência”. Ao propor uma análise enunciativa histórica que constitui o discurso jornalístico como fonte, parto do pressuposto de que o conteúdo noticioso dos periódicos, antes de apenas “narrar” o real (como um espelho, ou imagens de um espelho, reflexo de uma pretensa realidade pré-discursiva), instaura “realidades”. Que o pesquisador dos jornais deve, recorrendo a ferramentas disponíveis de análise discursiva, problematizar o noticiado. Considerando que a imprensa seleciona, ordena, estrutura e narra o “publicável”,<sup>1</sup> deve suspeitar do destaque conferido ao “acontecimento”. Deve, portanto, interrogar os discursos materializados na superfície dos jornais, atentando às escolhas temáticas, correlações, posições e funcionamentos dos enunciados jornalísticos então enxergados em uma suposta regularidade.

Uma análise histórica da enunciação jornalística, seguindo Foucault,<sup>2</sup> aborda a produção discursiva dos jornais (produção que é controlada por certo número de procedimentos, que têm por função dominar seu acontecimento aleatório) como um conjunto de acontecimentos discursivos. Quais os jogos que permitiram as referências, noções e posições divulgadas na e pela imprensa? Qual a ordem discursiva que possibilitou e organizou o discurso da imprensa? Podemos dizer que os jornais, tais como os lemos, sob a forma de “notícias”, não são apenas palavras, coisas. A enunciação jornalística produz figuras, formas,

<sup>1</sup> DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanesi. (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 139-140.

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 22ª ed., 2012b, 74 p.

não como efeito especular, não como reflexo de uma realidade pré-discursiva, mas como criações.

Entendo que analisar formações discursivas é formular um tipo específico de “descrição”, como Foucault nos ensina.<sup>3</sup> Seguindo coordenadas foucaultianas, abordo o discurso jornalístico como efeito de uma histórica ordem do discurso. Sem perder de perspectiva que os discursos são relacionais, que a enunciação é sempre disputada, e que, por isso, o enunciado é modificável, tenciono (o que seria função do historiador, da historiadora) “mostrar que aquilo que é nem sempre foi”.<sup>4</sup> Almejo contribuir para a desconstrução<sup>5</sup> de discursos que atrelam às diversidades corporais e de identidades de gênero noções de inconformidade. Mapear e compreender históricas formas discursivas que modelaram os corpos e sujeitos considerados gênero inconformes. Aproximando a analítica da normalização, proposta por Michel Foucault, e a problematização de gênero, formulada por Judith Butler, penso que é possível expor a relação intrínseca entre a chamada heteronorma e a produção de sujeitos ditos abjetos.<sup>6</sup> Destaco, da escrita deste texto, o esforço por encontrar uma linguagem que não renaturalize hierarquias (glamourizando, exotificando) e não transforme as subjetividades trans em “objeto de análise”. Problematizar gênero, considerando que nossa incumbência (enquanto pesquisadoras e pesquisadores) é descobrir a melhor maneira de criar problemas.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, 254 p.

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber*. Organização de Manoel Barros da Motta. Coleção Ditos & Escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 499.

<sup>5</sup> Jacques Derrida afirma que a “lógica ocidental” opera por binarismos (conceitos fundados em categorias opostas como masculino/feminino), mas que essa lógica pode ser abalada por um processo desconstrutivo. Derrida utilizou o termo “desconstrução” pela primeira vez em 1967 em *Gramatologia*. A “desconstrução” é um trabalho no interior de discursos os quais, segundo Derrida, sustentam o “pensamento ocidental”. Os binarismos são conteúdos metafísicos que valorizam determinados princípios, a partir da explicitação dos seus pretensos opostos. Desconstruir seria “desfazer” (não “destruir”), desestabilizar esse sistema de pensamento; rejeitar a estrutura binária que concebe o mundo em um sistema de oposições (corpo/mente, natureza/cultura, homem/mulher), “reverter” esses pares, interrogando tais oposições. Conforme Derrida, “[...] numa oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia.” Desconstrução não seria simplesmente negar aquilo que se quer questionar. O trabalho de desconstrução seria, primeiramente, “denunciar”, mostrar que essas oposições (alma/corpo, essência/aparência, racional/emocional) são construções. Cf. DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 48.

<sup>6</sup> MISKOLCI, Richard. Abjeção e desejo. Afinidades e tensões entre a Teoria Queer e a obra de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.) *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 325-338.

<sup>7</sup> Estou aludindo às palavras de Judith Butler no prefácio do clássico *Problemas de gênero*: “‘problema’ talvez não precise ter uma valência negativa. [...] Concluí que problemas são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor maneira de criá-los, a melhor maneira de tê-los.” Cf. BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*:

Dentre os conceitos mobilizados nesta dissertação, destaco o conceito de gênero como performatividade, que encontramos em Butler. A linguagem, conforme Butler, produz os corpos e os sujeitos, constituindo como “abjetos” aqueles que não se ajustam ao modelo discurso/epistemológico de gênero binário, essencializado e naturalizado como estável. Esse modelo funciona como uma matriz de inteligibilidade, a partir da qual e em relação a qual os corpos, gêneros, desejos, são construídos e naturalizados. Em Butler, o sujeito é “uma consequência de certos discursos regidos por regras, as quais governam a invocação inteligível da identidade”.<sup>8</sup>

somos sempre “construídos” no sentido de que não escolhemos. E, mesmo assim, buscamos construir uma vida num mundo social em que as convenções estão mudando e em que lutamos para encontrar a nós mesmos nessa teia de convenções já existentes, mas também mutáveis. Isso sugere que sexo e gênero são “construídos” de um modo tal que nem são totalmente *determinados* nem totalmente *escolhidos*, mas, ao contrário, capturados numa permanente tensão entre determinismo e liberdade.<sup>9</sup>

Em Foucault, encontramos, como em Butler, uma suspeita da noção de sujeito como identidade. Foucault vê a identidade como restritiva e limitadora, por ela definir e sujeitar indivíduos.<sup>10</sup> O poder, segundo Foucault, não atua apenas reprimindo, não diz só “não”, mas se exerce de maneira positiva, produtiva, assujeitando, impondo uma “lei de verdade”, uma “identidade” que se deve reconhecer.<sup>11</sup> Ao questionar o indubitável das categorias “naturais”, desconstruindo o dimorfismo sexual que restringe os corpos ao masculino/feminino, Foucault expõe a relação entre o que denominamos gênero normativo, sexismo e homofobia.<sup>12</sup> Em Foucault, a sexualidade é um dispositivo histórico, que articula “a feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 07.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>9</sup> BUTLER, Judith. Precisamos parar o ataque à “ideologia de gênero”. Tradução de Carla Rodrigues. *Sexuality policy watch*, 2019.

<sup>10</sup> McLAREN, Margareth. Foucault e o corpo: uma reavaliação feminista. In: McLAREN, Margareth. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 112-122.

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. Tradução de Vera Porto Carrero. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a, p. 235.

<sup>12</sup> O termo homofobia é pensado aqui em interseção com outras formas de hierarquização, como nos ensina Daniel Borrillo: “do mesmo modo que a xenofobia, o racismo ou o antissemitismo, a homofobia é uma manifestação arbitrária que consiste em designar o outro como contrário, inferior ou anormal; por sua diferença irreduzível, ele é posicionado à distância, fora do universo comum dos humanos”. Minha compreensão é a de que

formação dos saberes que a ela se referem, os sistemas de poder que regulam suas práticas e as formas pelas quais os indivíduos podem e devem se reconhecer como sujeitos dessa sexualidade”.<sup>13</sup> Essa crítica à noção de sexualidade é ampliada por Butler, que propõe o seguinte: “se o caráter do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma”.<sup>14</sup>

Mediante esses pressupostos, abordo aqui a materialidade dos corpos como um processo.<sup>15</sup> Refiro-me aos corpos e aos sujeitos como sendo constituídos, feitos. Não afirmo, contudo, que eles sejam passivamente inscritos, determinados. Admitindo a noção de corpo butleriana, levo em consideração que os corpos carregam discursos, que os discursos habitam corpos.<sup>16</sup> Que nenhuma materialidade está acessível senão pela linguagem/discurso. Assim, a partir de discursos da imprensa, problematizo a emergência de travestis e transexuais, a sua invenção histórica.

Esta dissertação é impactada pelas potências críticas advindas, recentemente, do transfeminismo. Essa linha de pensamento e prática, propõe e empreende a desconstrução do gênero em sua forma essencializante, binária, desmantelando e redefinindo a equiparação entre gênero e biologia.<sup>17</sup> Em diálogo com o feminismo negro, o transfeminismo, pensado como um movimento intelectual e político, promove a complexificação de questões feministas, tendo em vista acatar diversas corporeidades e identidades de gênero. Não estando pronto, o transfeminismo é aberto, podendo ser validado, inclusive, por pessoas cisgêneras. Assim, me associo ao pensamento transfeminista, buscando me apropriar aqui do conceito de

---

a homofobia participa (como produtora e produto) da naturalização das normas de gênero que criam o marginal ou ex-cêntrico, a partir da matriz heterossexual. A “homofobia é irmã do racismo e da misoginia”, usando as palavras de Torrão Filho, que subscrevo. Ver: BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belho Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 13; TORRÃO FILHO, Amílcar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. São Paulo: *Cadernos Pagu*, 2005, p. 145.

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 1994, p. 10.

<sup>14</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 27.

<sup>15</sup> BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002d, p. 13.

<sup>16</sup> BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria. *Estudos feministas*, 2002a, p. 163.

<sup>17</sup> JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey. Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais. *Cronos*, v. 11, n. 2, 2010, p. 8-19.

cisgeneridade como categoria analítica para pensar a normatividade de identidades de gênero (em paralelo com a heterossexualidade enquanto normatividade das sexualidades e práticas sexuais).<sup>18</sup>

Nas páginas a seguir, disponho as séries constituídas a partir dos periódicos *Folha e Estado de S. Paulo*. Ao abordar, enquanto discursos, conteúdos noticiosos, busco identificar elementos, analisar os modos pelos quais esses elementos são postos a funcionar nos textos, tendo por fim descrever as correlações entre tais elementos enxergados. Procuo, seguindo as pistas de Foucault, evitar a pretensão por traduzir um “sentido oculto” dos discursos. Persigo uma perspectiva que, em vez de acusativa ou avaliativa, possa ser transformadora, apontando linhas de fuga, pontos de insubmissão, em vez de renaturalizar hierarquias. Afastando a concepção de poder como dominação, em vez de insistir em analisar o que designamos “sujeito”, penso as subjetividades. Privilegio as “práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar”.<sup>19</sup>

Os capítulos não obedecem a uma lógica cronológica. Preocupo-me em rastrear, a partir de discursos da imprensa, procedimentos de identificação, autoprodução e escritas de si, considerando-se que não são os caracteres, nem a tinta, nem o papel, nem a localização dos textos que modificam os enunciados jornalísticos, mas seu *status* de objeto (relativo), de coisa que entra em rede, se oferece a modificações possíveis, é disputada.

Os procedimentos de controle, seleção e organização dos discursos existentes são [...] exercidos também pelo jornalismo enquanto discurso. São procedimentos ao mesmo tempo produtores de restrições ao que se diz, mas também de enunciados, ditos e repetidos em certas circunstâncias. Têm como efeito a rarefação dos discursos (das possibilidades do dizer), mas também seriam formas de positivação, que produziram o verdadeiro [...].<sup>20</sup>

No primeiro capítulo, assumo o desafio de historicizar subjetividades que ajudaram a consolidar um sentido de e para travestis. Proponho que este sentido está relacionado às artes, evocando a noção de “vida artista”, esboçada por Foucault. Essa noção

<sup>18</sup> VERGUEIRO, viviane. *De uma renúncia e de resistência trans\* anticoloniais*. Disponível em [https://www.academia.edu/4716637/De\\_uma\\_ren%C3%B4ncia\\_e\\_de\\_resist%C3%A2ncias\\_trans\\_anticoloniais](https://www.academia.edu/4716637/De_uma_ren%C3%B4ncia_e_de_resist%C3%A2ncias_trans_anticoloniais), 2013. Acessado em 03/07/2019.

<sup>19</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 1994, p. 15.

<sup>20</sup> FRANZONI, Sabrina; RIBEIRO, Daiane Bertasso; LISBOA, Sílvia Saraiva de Macedo. A verdade no jornalismo: relações entre prática e discurso. *Verso e Reverso*, 2011, p. 51.

sugere que “arte” não seja algo exclusivo de artistas, podendo a vida de todos se transformar numa obra de arte.<sup>21</sup> Ressalto, neste capítulo, histórias que são estratégias de criação de modos de vida estilizados, modos de “vida artista”. Na primeira seção, destaco as performances e histórias de Claudia Wonder, travesti de São Paulo, da década de oitenta, considerada uma multiartista. No final do capítulo, focalizo a estética de Rogéria, referência naturalizada da “primeira geração” de travestis do Rio de Janeiro. Ao agenciar “arte” como técnica de si, resignificando arte, tais subjetividades problematizam também gênero?

No segundo capítulo, enfocando a produção de corporeidades, destaco subjetividades que tensionaram o presumido dimorfismo sexual, construindo sua individuação apoiadas na noção de transexual. Analiso os acontecimentos Roberta Close e Thelma Lipp, nos anos oitenta. Em que medida essas subjetividades minam políticas de corpos que visam a reiterar a pretensa naturalidade e estabilidade corporal de “homem” e “mulher”?

Já no terceiro capítulo, intento a problematização teórica sobre a produção de vidas ditas precárias, discutindo formas e modelos de resistência à lógica da precarização. Para tanto, destaco Brenda Lee, quem, na década de oitenta, assistiu, em sua casa, em São Paulo, travestis soropositivas e/ou vitimizadas por violências. Abordo, neste capítulo, modos de (re)existência que implicam no fortalecimento de redes de amizade e em práticas de liberdade, no cuidado de si e cuidado dos outros.

Aludo nesta dissertação à noção de “vida artista”, esboçada por Foucault, que a diferencia da conhecida expressão “vida artística”.<sup>22</sup> A vida artista constitui, segundo Foucault, outras estéticas da existência, ultrapassando técnicas contemporâneas de sujeição do indivíduo. Realiza a afirmação de si como força criativa, com potencial de inventar-se e a seus próximos, sugerindo e empreendendo modos de existência e de relações que implicam na subjetivação autônoma, orientada pelas práticas de liberdade e pela amizade. Essa noção (que perpassa toda a dissertação) é usada aqui para pensar os modos de existência de travestis e transexuais, os seus processos de subjetivação, de criação de “possibilidades de vida”, éticas e estéticas, constituídas não como formas determinadas, mas como “*regras facultativas* que

<sup>21</sup> FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault*. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995b, p. 261.

<sup>22</sup> Em um texto publicado no volume 4 da edição francesa da coletânea *Ditos e Escritos*, Foucault esboça esta noção. Na presente dissertação, aproprio-me da análise de Guilherme Castelo Branco, que aproxima a noção de vida artista da noção de anti-individualismo. Cf. BRANCO, Guilherme Castelo. Anti-individualismo, vida artista: uma análise não-fascista de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 143-151.

produzem a existência como obra de arte”.<sup>23</sup> Emprego essa noção de maneira problematizada, atento a especificidades das históricas subjetividades aqui analisadas. Sem aludir à ideia de um sujeito “voluntarista” (considerando as relações entre técnicas de governo das condutas e os exercícios de liberdade), refiro-me às possibilidades de construção ativa das subjetividades. Aos processos de autoprodução, de escritas de si, que borram as fronteiras entre o “pensar” e o “fazer” e inventam modalidades de vida, ou jeitos-de-ser.

---

<sup>23</sup> DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pal Pélbart. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 123.





# CAPÍTULO I

## SUBJETIVAÇÕES ESTÉTICAS

Neste capítulo, assumo o desafio de historicizar subjetividades que ajudaram a consolidar um sentido de e para travestis. Proponho que este sentido está relacionado às artes e que, ao mesmo tempo, resignificaram “arte”. Ressalto histórias que são estratégias de criação de modos de vida estilizados, modos de “vida artista”. Abordo históricas construções de si que, pensadas como uma criação estética, uma obra aberta, minaram a ideia de identidades fixas, imutáveis. Promoveram, assim, uma abertura no sistema<sup>24</sup> heteronormativo, desestabilizando dispositivos de poder baseados na suposta naturalidade da cisgeneridade.<sup>25</sup>

Na primeira seção, destaco as performances e histórias de Claudia Wonder. Na década de oitenta, Claudia, designada *underground*, subverte, em São Paulo, a imagem cristalizada em torno dos *shows* de travestis tradicionais, (re)existindo, como veremos, à lógica de vida precária,<sup>26</sup> pensada para a sua vida por tecnologias biopolíticas de sujeição do indivíduo. Aproximando arte e ativismo, Claudia deixou como rastros de sua vida artista uma bandeira de defesa da subjetividade travesti (historicamente inferiorizada).

Já no final do capítulo, focalizo a produção subjetiva de Rogéria, referência naturalizada da “primeira geração” de travestis do Rio de Janeiro. Constituindo uma estética outra, Rogéria agencia arte como técnica de si e como estratégia de diferenciação.

### 1.1 A diva *underground* Claudia Wonder

Nascida em 1955, em São Paulo, Claudia Wonder, considerada uma multiartista, fez parte da cena artística paulistana dos anos oitenta. Na infância, entre os 7 e os 10 anos, Claudia gostava de cantar e dançar. Aos 7 anos, “Marco Antônio foi puxado pela orelha pela

<sup>24</sup> O uso da corruptela “cistema” faz referência a um modelo epistemológico/ontológico cis-sexista, que, pautando-se na pretensa naturalidade da cisgeneridade, produz “efeitos colonizatórios sobre corpos, existências, vivências, identidades e identificações de gênero que, de diversas formas e em diferentes graus, não estejam em conformidade com seus preceitos normativos”. Cf. VERGUEIRO, viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015, p. 43.

<sup>25</sup> LOPES, Fábio Henrique. Cisgeneridade e historiografia: um debate necessário. In: SOUSA NETO, Miguel Rodrigues; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. *História e teoria queer*. Salvador, BA: Devires, 2018.

<sup>26</sup> BUTLER, Judith. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. *Contemporânea*, 2011, p. 13-33.

professora até a diretoria”, nas palavras de Claudia, “porque havia feito a turma toda dançar”.<sup>27</sup> A professora “gostava de corrigir os meus modos femininos, dizendo coisas do tipo ‘fale como homem’”.<sup>28</sup> O filme *Minha vida em cor-de-rosa*, drama belga lançado em 1997, conforme Claudia, que assistiu a esse filme reiteradas vezes,

retrata muito bem o sofrimento da criança que eu fui [...], pois tudo que se passa no filme com o garoto Ludwig também se passou comigo. O fato de vestir-se com as roupas da irmã, usar a maquiagem da mãe, os sapatos de salto e, principalmente, o amor à boneca. Tudo em comum!

A minha boneca era a Susi, imitação tupiniquim da Barbie americana. Mas uma tia do interior fez que tirassem de mim e no lugar me deram uma bola. Lembro-me de suas palavras: “Isso não é brinquedo de menino!” Mas eu recuperei a boneca e passei muito tempo brincando com ela escondido. [...] Aos 8 anos lembro-me de que sonhava em ser *Miss Brasil*, não para ser a mais linda, mas sim para poder usar aquela linda coroa de *strass*. [...]

Mamãe brigava comigo por eu usar suas roupas e as da minha irmã. Papai nunca dizia nada a respeito [...]. Acredito que meu pai sempre soube que eu era diferente e que, um dia, a confirmação da minha feminilidade viria à tona. Tanto que, quando eu, aos 16 anos, assumi minha transexualidade, ele disse: “Não podemos fazer nada”. [...] Mesmo assim, me levaram ao psiquiatra para ver se mudava meu comportamento.<sup>29</sup>

Por não corresponder às expectativas então constituídas em torno do gênero que lhe foi designado ao nascer, Claudia, como vimos, era interpelada, na infância, por familiares e pela escola, investida por uma polícia de gênero, por assim dizer. Estou abordando o gênero aqui como uma tecnologia biopolítica,<sup>30</sup> que produz corpos preconcebidos como heterossexuais. Alvo do biopoder, a criança é investida por um dispositivo pedagógico.<sup>31</sup> Dispositivo que visa a garantir a normalização do adulto, exigindo, na infância, atributos diferentes de “menina” e “menino” a partir de um conceito de gênero binário, essencializado e naturalizado como estável, não fluido. Crianças como Claudia, entendidas aqui como subjetividades políticas, expõem os limites desse modelo discursivo/epistemológico de identidades, denunciando a generificação dos corpos como um processo, uma criação aberta, infundável, e não imutável. Claudia, como vimos, (re)existiu a interpelações, patologizações e reivindicou seu gênero (autoconcebido).

<sup>27</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 50.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>30</sup> PRECIADO, Paul Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Florianópolis: *Estudos Feministas*, 2011, p. 11-19.

<sup>31</sup> PRECIADO, Paul Beatriz. *Quem defende a criança queer?* Tradução de Cícero Oliveira. *Revista Geni*, 2014.

Aos 16 anos, Claudia começou a atuar como cabeleireira e maquiadora e também no palco, fazendo dublagens em números musicais. Desde os 13 anos, ela havia interrompido a escolarização. Trabalhava em salão durante o dia e fazia *shows* à noite, em boate, uma vez por semana, dançando e dublando. Sua estreia no palco foi na boate *Nostrumundo*, que é aludida como uma das primeiras boates designadas *gays* de São Paulo.<sup>32</sup> A longeva *Nostrumundo*, encerrada em 2014, localizava-se, desde o começo dos anos setenta, no encontro da Rua Consolação com Avenida Paulista, no coração da cidade. Esse local foi assumido em 1971, por Condessa Mônica.



**Figura 1:** Condessa da *Nostrumundo* (de azul). Fonte: Documentário *São Paulo em Hi-Fi*. Acessado em 06/07/2019.

Empresária da noite paulistana nos anos setenta e oitenta, autodesignada transexual, Condessa transformou a *Nostrumundo* em um berço da subjetividade travesti em São Paulo, ao lado dos concursos de beleza, como os que eram promovidos pelo famoso animador e empresário de TV, Sílvio Santos, conforme Claudia Wonder relata:

<sup>32</sup>BORTOLOZZI, Remon Matheus. Itinerários para memórias da arte transformista paulistana. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 5, 2017, p. 9-21.

Sílvio Santos, por exemplo, realizava todos os anos, durante o carnaval, um concurso que elegia o mais belo transformista, em que fazia questão de chamá-los pelo nome de homem, causando assim espanto e risadas na plateia. Mas era o que tínhamos naquele momento e, creio, era muito melhor do que o que vemos na mídia hoje em dia. Porque éramos mostrados apenas como uma forma de arte e de beleza. Aliás, os concursos de beleza como o *Miss Brasil Gay* sempre fizeram parte do nosso universo. Toda bicha novinha que “caía no mundo” queria se vestir de mulher e participar do concurso. Era uma espécie de ritual de passagem. Estou falando da minha geração, adolescentes dos anos 1970, época em que as boates começaram a aparecer e a se firmar em São Paulo, como a *Nostrumundo*, a *Medieval* e a *Val Improviso...* Depois vieram a *Homo Sapiens* e muitas outras. E os *shows* de travestis sempre fizeram parte da vida noturna *gay*.<sup>33</sup>

Na escrita de si de Claudia, as boates designadas *gays* são ressignificadas. Nesses espaços, “éramos mostradas como uma forma de arte”, realça Claudia. As boates emergem, potencializadas, como condição de possibilidade para a criação de um modo de existência. São ressaltadas como importantes para a construção da subjetividade travesti em São Paulo entre os anos setenta e oitenta. Para além de um relato de si, Claudia narra e ressignifica suas experiências,<sup>34</sup> se inventa, criando na e pela escrita, uma arte de viver,<sup>35</sup> que podemos designar como uma vida artista. Num esforço não apenas por “recuperar” ou “lembrar”, Claudia se constrói na e pela linguagem,<sup>36</sup> apropriando-se, como vimos, do termo travesti (frequentemente invocado como injúria). Ela torce o sentido desse termo (historicamente inferiorizado). Ressignifica também “arte”, ao conceber o aplauso como sinônimo de afeto. A atuação no palco surge como “o modo que eu encontrei de mostrar que eu sou alguém, que eu existo, que eu sou uma pessoa. [...] Desde criança eu quis ser artista. Desde criança... porque desde criança eu ouço assim ‘toma vergonha’, ‘toma jeito de homem’”.<sup>37</sup> O que chamamos

<sup>33</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 157-158.

<sup>34</sup> Por experiência, entenda-se aqui, como em Foucault, a correlação “entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade”. Cf. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 1994, p. 10.

<sup>35</sup> LOPES, Fábio Henrique. Escritas de si e artes de viver transgênero: as insubordinações de uma escrita trans?. In: Anselmo Peres Alós. (org.). *Poéticas da masculinidade em ruínas*. O amor em tempos de AIDS. 01 ed. Santa Maria: UFSM/PPGL, 2017a, p. 127-149.

<sup>36</sup> Abordo escritos biográficos como escritas de si ou autoinvenção. O relato de si de Claudia é entendido aqui não como “narrativa” ou “memórias”, mas como recriação do passado. Conforme nos ensina Butler, o relato de si é sempre parcial, considerando-se que os sujeitos não são totalmente translúcidos e reconhecíveis, mas opacos para si mesmos. Ao relatar a si mesma, Claudia se engendra, cria sentidos para a sua existência, ressignificando imagens fragmentárias (parcialmente irrecuperáveis), por meio das quais acessa o passado. Ver: BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, 198 p.

<sup>37</sup> PELÚCIO, Larissa. *Entrevista de Cláudia Wonder a Larissa Pelúcio*. 2006. Disponível em <http://www.ufscar.br/cis/2010/11/entrevista-de-claudia-wonder-a-larissapelucio/>. Acessado em 06/07/2019.

arte constituiu-se, para Claudia, como uma estratégia de (re)existência aos efeitos de uma política de gênero reguladora que supõe que “para os corpos serem coerentes e fazerem sentido [...] é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade”.<sup>38</sup> Política que institui o gênero binário como uma forma de humanizar/desumanizar os indivíduos.<sup>39</sup>



**Figura 2:** Concurso de beleza travesti da *Nostromo*. Fonte: Documentário *São Paulo em Hi-Fi*. Acessado em 06/07/2019.

No início da década de setenta, Claudia integrou um dos primeiros elencos da boate *Nostromo*, atuando, nessa época, em números de dublagem, com figurinos que incluíam plumas e *strass*, compondo uma estética glamourosa, inspirada em atrizes e cantoras consideradas símbolos de beleza e estilo, divas da chamada era de ouro dos musicais *hollywoodianos* (Judy Garland, Lisa Minelli...). Iniciados no Rio de Janeiro, na década de sessenta, os *shows* de travestis eram uma fórmula reconhecida em São Paulo, entre os anos setenta e oitenta, e Claudia transitou por esse gênero. Entre os anos de 1974-75, ela participou de *As gigolletes*, um *show* para teatro, com ênfase no humor e glamour, encenado por travestis

<sup>38</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 258.

<sup>39</sup> BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras*, n. 78, 2018, p. 2-16.

do eixo Rio-São Paulo, que esteve em cartaz no palco do extinto Teatro das Nações,<sup>40</sup> na famosa Avenida São João, no centro da cidade. O *show* adotava o formato revista, espelhando o estilo que fora formatado pela “primeira geração” de travestis do Rio de Janeiro, da década de sessenta, quando as travestilidades emergem como novos modos de reconhecimento e de invenção de si.<sup>41</sup> Claudia fazia números de dublagem, mas, conforme suas palavras, desejava para si os aplausos, “não para Judy Garland ou Lisa Minnelli”.<sup>42</sup>



**Figura 3:** Arte do jornal com o anúncio da peça *As gigoletes*, 1974. Fonte: <http://acervo.folha.uol.com.br/>. Acessado em 06/07/2019.

No ano de 1974, Claudia faz sua estreia em cinema, na trama *O Marginal*, do gênero drama policial. Em estilo *noir*, o filme é ambientado na boca do lixo paulistana (conhecida como uma área tradicional de prostituição, no centro da cidade, que reúne bares, casas de *shows*, boates...), cenário da história protagonizada por Tarcísio Meira, dono de uma boate onde a travesti vivida por Claudia Wonder faz *shows*.

<sup>40</sup> Em seu auge, nas décadas de cinquenta e sessenta, o Teatro das Nações era conhecido como Teatro Dercy Gonçalves, em homenagem à famosa atriz comediante do Rio de Janeiro, expoente do Teatro de Revista.

<sup>41</sup> LOPES, Fábio Henrique. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960. *Aloma Divina. Revista transversos*, v. 2018, p. 58.

<sup>42</sup> MEU amigo Claudia. Direção de Dácio Pinheiro. São Paulo: Piloto, 2009. (87 min), son., color.



**Figura 4:** Claudia Wonder em *O Marginal* (1974). Fonte: <http://bases.cinemateca.gov.br/>. Acessado em 06/07/2019.

Em 1978, Claudia faz uma passagem pela Europa, atuando, na capital francesa, em *shows* e prostituição,<sup>43</sup> o que lhe possibilita ganhos financeiros, revertidos por ela em capital corporal.<sup>44</sup> Investindo em si mesma, Claudia materializa em seu corpo um dado feminino, uma ideia de corpo de mulher magro, considerado sensual, atraente, que aprendera a almejar para si. Na volta de Paris, ela ostenta seios modelados por aplicações de silicone.

<sup>43</sup> MEU amigo Claudia. Direção de Dácio Pinheiro. São Paulo: Piloto, 2009. (87 min), son., color.

<sup>44</sup> PELÚCIO, Larissa. Na noite nem todos os gatos são pardos: notas sobre a prostituição travesti. São Paulo: *Cadernos Pagu*, n. 25, 2005, pp. 217-248.





**Figura 5:** Claudia Wonder, em fins da década de setenta. Fonte: *Olhares de Claudia Wonder* (Edições GLS)

Na década de oitenta, Claudia vive, em São Paulo, alguns papéis no cinema dito marginal ou *underground*, que eram filmes engendrados no cenário da boca do lixo (designação aqui para a esquina entre as ruas Triunfo e Vitória e arredores, conhecida como uma zona popular de prostituição de rua, aludida em jornais paulistanos dos anos oitenta como decadente, difamada). O Cinema da Boca, que teve seu auge entre os anos setenta e

oitenta, consistia em um grupo de realizadores (uma rede de atrizes, atores, criadores, distribuidores...) que se consagrou com as chamadas “pornochanchadas” (filmes de baixo orçamento, com sexo cenificado, produzidos e exibidos naquela região, no centro da cidade, que se transformou num polo mercadológico do ramo).<sup>45</sup> Claudia transitou por essa rede, destacando-se no ano de 1984, com a explosão de uma série de filmes que incluíam travestis no enredo, como *Sexo dos anormais*, assinado pelo diretor e roteirista Alfredo Sternheim. Este filme, que geraria uma continuação, no ano seguinte, *Sexo livre*, propunha-se a apresentar, como roteiro, a história de uma travesti (assim referida dentro do filme), vivida, na trama, por Claudia Wonder. Um dos impulsos para a criação do roteiro, que tornaria Claudia protagonista, foi, conforme os realizadores, a visibilidade e o interesse em torno de outras duas mulheres que se afirmam, à época, como transexuais, consideradas símbolos sexuais do período: a carioca Roberta Close (que, em maio daquele ano, 1984, protagonizou um histórico ensaio capa para a famosa revista *Playboy*, ensaio que teve a tiragem consumida nas bancas em tempo recorde) e a paulista Thelma Lipp (clicada, cinco meses depois, pela mesma revista, com bastante êxito também).<sup>46</sup> Produzido em 1984 e lançado no eixo Rio-São Paulo no ano seguinte, *Sexo dos anormais* constitui-se como um dos marcos do cinema da boca do lixo paulistana, que experimentava, no período, a intensificação do apelo à erotização como atração fílmica, assumindo uma estética dita explícita, com ênfase no sexo em-cena, nos closes nos genitais, conforme indica o cartaz, que reproduzo a seguir.

<sup>45</sup> DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 15.

<sup>46</sup> GUIMARÃES, Rafael Siqueira de; BRAGA, Cléber. O que nos ensinam Claudia Wonder e Alfredo Sternheim em “Sexo dos anormais”? *Textura*, v. 18, n. 38, 2016, p. 110-122.



**Figura 6:** Cartaz de *Sexo dos anormais* (1984). Fonte: [http://bases.cinemateca.gov.br/local/cartazes/CN\\_1277.jpg](http://bases.cinemateca.gov.br/local/cartazes/CN_1277.jpg). Acessado em 06/07/2019

Em meados dos anos oitenta, Claudia se lança em performances como compositora e como vocalista de *rock*, investindo em uma estética que subverterá a imagem então cristalizada em torno dos *shows* de travestis:

O travesti Claudia Wonder, famoso por seus *shows* onde canta, dança e dubla, é considerado uma estrela. Agora, resolveu revelar sua tortuosa experiência de vida. Onde foi encontrar apoio? Junto a um grupo feminista, que está fazendo um vídeo em que Cláudia conta sua vida, muda de roupa e de gênero, transformando-se, em segundos, numa deslumbrante mulher. O grupo que está realizando o vídeo tem, apropriadamente, o nome de Lilith, a primeira mulher que não quis ser objeto, como conta a tradição bíblica. Cláudia aproveita a oportunidade para rebater a acusação de que os travestis são, justamente, a última expressão da mulher objeto. “Nós também queremos igualdade”, diz ela.<sup>47</sup>

A nota acima foi publicada em 1984, na *Folha de S. Paulo*, com assinatura de Walcyr Carrasco, escritor (autodesignado homossexual) que, à época, era colunista do jornal.

<sup>47</sup> Depoimentos. *Folha de S. Paulo*, 26 mai. 1984, p. 84.

O estilo multimídia de Claudia, como vimos no texto, desestabilizava a imagem de travesti que “canta, dança e dubla”, aludida na nota. A performance de Claudia, a julgar por Carrasco (que diz que ela “muda de roupa e de gênero”), sugeria a atualização da ideia e do binarismo homem/mulher, desnudando (desnaturalizada) a realidade ficcional e performativa dos gêneros. Brincando de gênero, Claudia minava a ideia de identidades fixas, imutáveis, sugerindo que o que entendemos por “homem” e “mulher” é produzido na e pela linguagem, sem uma essência.

Cabe aqui uma palavra sobre o que estou chamando de gênero performativo, concepção recente que desordena os discursos em torno de feminilidade e masculinidade, fundados na alegação de que existe uma essência feminina ou masculina. Por performatividade de gênero, entenda-se aqui um “estilo corporal, um ‘ato’, por assim dizer, ao mesmo tempo intencional e performativo, [...] tanto ‘dramático’ quanto ‘não referencial’”.<sup>48</sup> Os gêneros, conforme essa definição, são sempre ficcionais, atuados. Não são verdadeiros nem falsos, mas (re)presentados por gestos corporais, movimentos e encenações, “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados”.<sup>49</sup> Estabilizado e polarizado, o gênero, “mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas”,<sup>50</sup> contradiz sua fluidez performativa e serve a uma política reguladora das identidades, a qual presume o gênero como sendo binário, essencializado e estável.

A partir do feminismo transgênero ou transfeminismo,<sup>51</sup> atualmente em construção no Brasil, o conceito de cisgeneridade vem sendo pensado para complexificar os dispositivos de poder que exercem, interseccionalmente, “efeitos colonizatórios sobre corpos, existências, vivências, identidades e identificações de gênero que, de diversas formas e em diferentes

<sup>48</sup> BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras*, n. 78, 2018, p. 5.

<sup>49</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 56.

<sup>50</sup> BUTLER, Judith. Regulações de Gênero. São Paulo: *Cadernos Pagu*, n. 42, 2014, p. 253.

<sup>51</sup> Para mais sobre transfeminismo ou feminismo transgênero, ver: JESUS, Jaqueline Gomes. Interloquções teóricas do pensamento transfeministas. In: JESUS, Jaqueline Gomes (et. al). *Transfeminismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015, 193 p.; JESUS, Jaqueline Gomes; ALVES, Hailey. Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais. *Cronos*, v. 11, n. 2, 2010, p. 8-19;\_. Gênero sem essencialismo: feminismo transgênero como crítica do sexo. *Universitas Humanística*, 2014, n.78, p. 241-257.

graus, não estejam em conformidade com seus preceitos normativos”.<sup>52</sup> Ao propor o termo transgênero ou trans como um conceito guarda-chuva para abranger as pessoas não-cisgêneras, ou seja, aquelas “que não se identificam, em graus diferentes, com comportamentos e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento”,<sup>53</sup> o transfeminismo propõe e empreende a desconstrução do gênero em sua forma binária e essencializante. Desnaturaliza pressupostos normativos que atrelam às diversidades corporais e de identidades de gênero noções de inconformidade produzidas interseccionalmente, ou seja, no cruzamento entre idade, raça, etnia, classe social e outras formas de manutenção das regulações em torno dos binarismos de gênero e da sexualidade tida como normal. Abrange, assim, diversas corporeidades e identidades de gênero.<sup>54</sup>

A performance corporal de Cláudia, aludida por Carrasco na nota jornalística, em 1984, pode ser enxergada como uma fissura, uma abertura na construção histórica e discursiva dos gêneros binários assentados na genitália. Cumpre ressaltar que não havia, naquele momento (década de oitenta), no Brasil, o conceito de identidade de gênero e que a categoria empregada no feminismo era a categoria genérica “mulher”.<sup>55</sup> Cláudia, como vimos, incorporou travestis à agenda igualitarista implementada pela corrente feminista designada, mais tarde, de feminismo de segunda onda,<sup>56</sup> que reivindicava para o feminino o direito ao corpo e à sexualidade, principalmente. Sugerindo a atualização da ideia e do binarismo homem/mulher, Cláudia incluiu travestis na agenda feminista. Aproximou atuação artística e ativismo, assumindo, então, um discurso marcadamente político:

#### **Nova Musa**

O travesti Cláudia Wonder prepara-se para lançar um explosivo *show* musical em São Paulo. Trata-se de “Se eu Fosse um Boy...” que será apresentado na *Estação Madame Satã* em breve. Cláudia é a resposta politizada a Roberta Close, tendo sido citada no livro de Darcy Penteado como “a musa da luta contra a repressão ao homossexual”. No repertório de seu *show* ela inclui composições especiais de

<sup>52</sup> VERGUEIRO, viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015, p. 43.

<sup>53</sup> JESUS, Jaqueline Gomes. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Brasília, 2012a, p. 22-23.

<sup>54</sup> JESUS, Jaqueline Gomes (et. al). *Transfeminismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015, 193 p.

<sup>55</sup> PEDRO, Joana Maria. *Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica*. São Paulo: História, v. 24, n. 1, 2005, p. 77-98.

<sup>56</sup> PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, v. 12, nº 22, 2011, p. 270-283.

Eduardo Dusek e Jorge Mautner e ainda músicas de Caetano Veloso, Amanda Lear, Rom Hagg e muito mais.<sup>57</sup>

A nota acima foi publicada em 1985, na coluna denominada *Estilo e Prazer*<sup>58</sup> da *Folha*. Claudia, como vimos, afirmava-se como artista e ativista. Ela compunha, naquele momento, a cena artística protagonizada pelo *Madame Satã*, espaço alternativo montado em São Paulo em 1983.<sup>59</sup> O *Satã* abrigava, naquela década, *shows* e performances artísticas classificadas como independentes, abrindo-se à frequência diversa por *punks*, bandas de *rock* nacional, intelectuais, *gays* e travestis.<sup>60</sup> Em 1986, essa casa foi palco da icônica performance de Claudia, *Vômito do Mito*:

#### **Vomitar o mito**

Outra estreia importante na semana não deveria estar normalmente na seleção dos melhores espetáculos de teatro, em razão do caráter de “*show* musical” que “*Vômito do Mito*”, de Claudia Wonder, efetivamente tem. Acontece que em tempos de revisão da própria ideia corrente do teatro, onde a maioria das peças transitam no naturalismo rasteiro, um *show* como este tem que estar entre os destaques da cena. Claudia Wonder é um travesti que não se submete à boçalidade. Seu *show*-performance combina desde o *rock* mais virulento de Lou Reed até a poesia mais refinada de um Glauco Matoso e de um Roberto Piva, escudado num figurino preciso de Oswaldo Gabrieli, do XPTO e numa direção convincente de Beto Rochenzel. A última aparição-choque de Claudia Wonder, foi no papel da “Camarada Verdade” da peça de Oswald de Andrade “O homem e o Cavalo”, lida e encenada por José Celso no Teatro Sérgio Cardoso em dezembro. Desta vez, ela promete um banho de sangue. É só conferir. “*Vômito do Mito*” permanece até o próximo sábado, sempre às 24h, no *Madame Satã* (rua Conselheiro Ramalho, 873, Bela Vista, zona central de São Paulo).<sup>61</sup>

A nota acima foi publicada em 1986, na coluna teatral da *Folha*. Claudia estreava a performance *Vômito do Mito*, no *Satã*. Integrada à trupe de Zé Celso (subversiva figura do

<sup>57</sup> Nova musa. *Folha de S. Paulo*, 21 abr. 1985, p. 84.

<sup>58</sup> A nota compunha a coluna social da *Ilustrada*, na *Folha*. O jornal pensava o *Ilustrada* como destinado ao “feminino”. Enquanto o primeiro caderno (política, economia) era para ficar com “o homem”, “o marido”, o *Ilustrada* (classificado como “cultural”) era formatado “para a mulher”, “a esposa”. Entre os anos setenta e oitenta, de olho na “indústria cultural”, a *Folha de S. Paulo* reconfigurava a si mesma, enunciando essa mudança (de forma e conteúdo) como uma “modernização”. Investindo em “cultura” como mercado, o periódico aumentava o espaço diário dos chamados articulistas em suas páginas. Quem assinava “artigos opinativos” em seções destacadas do conteúdo noticioso era a chamada “nova inteligência brasileira” de então (intelectuais, escritores), que a *Folha* incorporava aos seus quadros.

<sup>59</sup> UMA Nova Onda de Liberdade: a História do Madame Satã. Direção de Wladimir Ratys Marques da Cruz. São Paulo: BDT Filmes, 2015. (106 min), son., color.

<sup>60</sup> FRANCO, Stella Maris Scatena; SILVA, Natania Neres; OLIVEIRA, Júlia Glaciela Silva. Gênero e travestilidade nas telas de cinema: a trajetória de Claudia Wonder em filme documentário. *Caderno Pesquisa do Cdhis*, v. 30, nº 1, 2017, p.154-181.

<sup>61</sup> Vomitar o mito. *Folha de São Paulo*, 13 jan. 1986, p. 28.

teatro brasileiro, um dos fundadores do Teatro Oficina), Claudia vinha colaborando na montagem *O homem e o cavalo*, texto estético-político, considerado um marco no pensamento antropofágico oswaldiano, relido por Zé Celso a partir da teoria teatral brechtiana, que concebe arte como engajamento.<sup>62</sup> A performance *Vômito do Mito*, constituindo-se como uma arte de fronteira, híbrido de *show* e encenação, desestabilizava a noção corrente de teatro, apropriando-se do conceito de arte como subversão política. Incorporando forte apelo visual, além de poesia maldita e *punk rock*, a performance compunha uma estética que podemos chamar antiglamour.<sup>63</sup> Em que consistia essa estética? Sem plumas, paetês, Claudia subvertia a imagem da diva *hollywoodiana*, que inspirou a “primeira geração” de travestis.



**Figuras 7 e 8:** Performance de Claudia Wonder, no *Satã*. Fonte: Documentário *Meu amigo Claudia*

*Vômito do Mito* constituía a sub-versão (*underground*) da imagem da travesti diva. Conforme Claudia mais tarde enunciou, a intenção de “vomitar o mito” era desfazer a imagem cristalizada em torno dos *shows* de travestis. Desde a década anterior, Claudia resistia à ideia de “dublar” atrizes e cantoras *hollywoodianas*, o que considerava limitante. Nos anos oitenta, ela troca a dublagem pelos *shows* de *rock*. Transbordando os limites fixados para a

<sup>62</sup>COSTA, Maria Cristina Castilho. (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008, 145 p.

<sup>63</sup>BORTOLOZZI, Remon Matheus. Itinerários para memórias da arte transformista paulistana. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, n. 5, 2017, p. 9-21.

sua atuação, Claudia pretendia “vomitar todo aquele mito, aquela coisa que existia em cima do travesti e que era só aquilo. O que eram as plumas e paetês? Eu queria mostrar que o travesti pode fazer outra coisa, um artista não pode se limitar a um só gênero de trabalho”.<sup>64</sup> Atuando como vocalista de sua banda *Jardim das Delícias*,<sup>65</sup> Claudia empreendia um novo estilo e imagem de si, afirmando-se como uma subjetividade potente, ao deglutir experiências anteriores, reinventando-se. *Vômito do Mito* fechava o *show* de Claudia que, nua em cena, com uma máscara representando uma labareda, lançava-se numa banheira cheia de sangue cenográfico, fazendo respingar esse sangue no público que participava da performance, em êxtase. Além de subverter noções corporais e de gênero, a performance fazia referência ao acontecimento discursivo da aids naquela década:

Foi na mesma época de *O homem e o cavalo*. Eu acho que foi o momento certo. Tinha aquela cena da banheira com groselha, que representava o sangue, numa época em que a Aids aterrorizava todo mundo. Eu ficava completamente nua, matava a cobra e mostrava o pau na banheira de sangue. E jogava esse sangue em todo mundo. Eu acho que foi isso, a ousadia e o momento certo de fazer a coisa. Era o *rock*, era o *rock*.<sup>66</sup>

Em meados da década de oitenta, a emergência da epidemia de hiv/aids ensejava um dispositivo histórico da sexualidade que, obstinado em reforçar a norma cis e hetero, produzia uma associação entre travestis e aids, insinuando a doença como sendo própria das travestilidades.<sup>67</sup> *Vômito do Mito*, como vimos, pretendia “vomitar” injúrias, associações com patologizações, sentidos de abjeção que participavam, à época, da construção da subjetividade travesti. Claudia incorporava em sua atuação um discurso marcadamente político. O estilo performance, uma arte híbrida, tendo o próprio corpo como suporte,<sup>68</sup> ajudava nesse intento de romper convenções formais e estéticas, aproximando palco e vida. Implodindo a noção convencional de representação, Claudia elaborava, então, um sentido de arte como resistência,

<sup>64</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 52.

<sup>65</sup> A designação da banda permite uma alusão ao tríptico *O Jardim das Delícias Terrenas*, pintado por Hieronymus Bosch, no século XVI, obra que se propõe a representar as noções de paraíso terreno e inferno, com ênfase na ideia de luxúria, associada à vida terrena.

<sup>66</sup> WONDER, *op. cit.*, p. 52.

<sup>67</sup> MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. São Paulo: *Sexualidad, salud y sociedad* – Revista Lationamericana. n. 1, 2009c, p. 126.

<sup>68</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 27-30.



confundida com a própria existência. Para Claudia, “o *performer* tem de ser a *performance*”,<sup>69</sup> conforme mais tarde enunciou. O estilo *performance*, assumido por ela, fundia palco-vida, arte-ativismo.

Naquela década, Claudia destacou-se, especialmente, no cenário *underground* do *Satã*, “uma boate especial que marcou essa época de forma radical”, conforme ela enunciou em seu livro.<sup>70</sup> O *Satã*, que remetia ao lendário Madame Satã, figura homossexual da antiga Lapa do Rio de Janeiro,<sup>71</sup> era uma casa noturna que abrigava, no centro da capital paulista, o *punk*, o *rock* nacional emergente, poetas marginais, *gays* e travestis. Na escrita de si de Claudia (que forja e atribui sentidos a essa boate em seus processos subjetivos), o *Satã* emerge como condição de possibilidade para a produção da subjetividade travesti em São Paulo nos anos oitenta, que ela designa como anos de chumbo da aids.<sup>72</sup> O *Satã*, dito *underground*, marginal, constituiu-se, para Claudia, como um espaço outro,<sup>73</sup> possibilidade de construção de redes de amizade e de afeto. Essa ideia é confirmada pela crônica que o escritor Caio Fernando Abreu assina sobre Claudia no *Estadão* em 1986:

**Maravilha, prodígio, espanto: no palco e na vida, meu amigo Cláudia é bem assim.**

Meu amigo Cláudia é uma das pessoas mais dignas que conheço. E aqui preciso deter-me um pouco para explicar o que significa, para mim, “digno” ou “dignidade”. Nem é tão complicado: dignidade acontece quando se é inteiro. Mas o que quer dizer ser “inteiro”? Talvez, quando se faz exatamente o que se quer fazer, do jeito que se quer fazer, da melhor maneira possível. A opinião alheia, então, torna-se detalhe desimportante. O que pode resultar – e geralmente resulta mesmo – numa enorme solidão. Dignidade é quando a solidão de ter escolhido ser, tão exatamente quanto possível, aquilo que se é dói muito menos do que ter escolhido a falsa não-solidão de ser o que não se é, apenas para não sofrer a rejeição tristíssima dos outros. [...] Eu não o/a conhecia pessoalmente. Ou melhor: conhecia do palco, onde Cláudia enlouquece cantando, falando e mostrando-se de uma maneira tão atrevidamente escancarada que fica linda, lindo. Só conversamos face a face, pela primeira vez, há três semanas. [...] Cláudia veio sentar-se conosco, porque havia um senhor na outra mesa – um senhor poderoso – que não parava de agredir Cláudia. Começamos a conversar. Acabamos no *Madame Satã*, onde raramente ou nunca, felizmente, existem senhores como aquele, agredindo pessoas como Cláudia. Por não existirem interferências assim no mundo particular do *Satã*, foi que Cláudia e eu, naquela

<sup>69</sup> WONDER, *op. cit.*, p. 57.

<sup>70</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 158.

<sup>71</sup> DURST, Rogério. *Madame Satã: com o diabo no corpo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, 76 p.

<sup>72</sup> MEU amigo Claudia. Direção de Dácio Pinheiro. São Paulo: Piloto, 2009. (87 min), son., color.

<sup>73</sup> Estou aludindo à noção foucaultiana de contra-alocação, definida com um espaço no interior do que chamamos sociedade “em que se alocam os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média ou à norma exigida”, nas palavras de Foucault. Cf. FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos Avançados*, 2013, p. 113-122.

noite, nos tornamos amigos. [...] meu amigo Cláudia incorporou, no cotidiano, a mais desafiadora das ambiguidades: ela (ou ele?) movimentava-se o tempo todo naquela fronteira sutilíssima entre o “macho” e a “fêmea”. Isso em uma sociedade em que principalmente o genital é que determina o papel que você vai assumir. Porque se você é homem, você tem de fazer isso e isso e isso – não aquilo. E se você é mulher, deve fazer aquilo e aquilo e aquilo – não isso.

Movendo-se entre isso e aquilo, meu amigo Cláudia conquista o direito interno/ subjetivo de fazer isso e também aquilo. Mas perde o direito externo/ objetivo de fazer nem isso nem aquilo.

[...] Se você quiser, também pode conhecer meu amigo Cláudia. A propósito, ela (ou ele – que importa, afinal, um *o* ou *a* no artigo ou pronome que precede o nome de uma pessoa?) autobatizou-se com o sobrenome Wonder, que em inglês quer dizer “milagre”, ou “prodígio”, ou ainda “maravilha”, “surpresa”, “espanto”. Todas essas sensações são justamente as que meu amigo Cláudia Wonder passa, no palco e na vida. E por tudo isso, me sinto muito orgulhoso de ser seu amigo.<sup>74</sup>

Claudia Wonder, na versão de Caio Fernando Abreu, realiza o que Foucault designa “vida artista”,<sup>75</sup> a afirmação de si como força criativa. Com potencial de inventar-se e a seus próximos, a vida artista sugere e empreende modos de existência e de relações que implicam na subjetivação autônoma, orientada pelas práticas de liberdade e pela amizade, enfatizadas por Caio Fernando Abreu. Enquanto atitude crítica, esta arte de viver (tal como esboçada por Foucault), contrária a individualismos, aos microfascismos, aponta para as possibilidades de um sujeito autor, que engendra a si mesmo e a própria vida como arte, procurando “se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo”.<sup>76</sup> A vida artista, nesses termos, é uma forma de vida não conformada a formas de assujeitamento, conforme Caio Fernando Abreu parece ter intuído, ao relacionar o estilo de Claudia a uma ética, uma ação que constitui um modo de existência (autodeterminado), que não se confunde com a noção de sujeito, “é uma individuação, particular ou coletiva [...]. É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder”.<sup>77</sup>

Cumprido ressaltar que os modos de escrita de si de Claudia (o que ela enuncia sobre si mesma em entrevistas, escritos) diferem dos sentidos atribuídos pelos seus próximos,

<sup>74</sup> Meu amigo Cláudia. *Folha de São Paulo*, 17 jun. 1986, p. 2.

<sup>75</sup> BRANCO, Guilherme Castelo. Anti-individualismo, vida artista: uma análise não-fascista de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 144.

<sup>76</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 1994, p. 15.

<sup>77</sup> DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pal Pélbart. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 123-124.

que escreveram sobre ela em terceira pessoa, como o escritor<sup>78</sup> Caio Fernando Abreu (autodesignado homossexual). Em entrevista ao *Estadão*, no mesmo ano da crônica de Caio Fernando Abreu, 1986, Claudia refere-se às travestilidades como uma subjetividade que se diferencia da subjetividade homossexual: “[...] no momento em que você levanta, já começa a exercitar esta arte. Mesmo que para você esta seja a sua realidade, para os outros não deixa de ser um personagem. Esta coisa de ser mulher não sendo. Você tem de ser muito artista para ser um travesti [...]”<sup>79</sup> Claudia alude às noções de homem/mulher como sendo representadas, nem verdadeiras nem falsas, sugerindo que o gênero é produzido como efeito de verdade. Propõe que podemos “nos apoderar do gênero, redefinir nossos corpos e criar redes comunicativas livres e abertas para nos desenvolver, nas quais qualquer um possa construir seus mecanismos contra as pressões de gênero”, conforme enunciou, mais tarde, em seu livro.<sup>80</sup> Ao materializar, em sua autoexpressão, um dado feminino, uma ideia de mulher, questiona a ideia de identidades fixas, imutáveis, desestabilizando as noções de “homem” e “mulher” e até a própria noção de “ser” isso ou aquilo. Insinua que a generificação dos corpos é um deslocamento contínuo, que as subjetividades são multivalentes. Afirma, assim, travesti como um gênero. Subverte o regime de verdade que busca inviabilizar certas subjetividades:

Nós somos muito marginalizadas. Eu e outros artistas tivemos a oportunidade de ter um espaço para trabalhar, não precisamos da rua. Mas ninguém vai dar um trabalho considerado normal para a gente. Impossível ser uma secretária executiva, por melhor que você execute as tarefas dessa função.

**Caderno 2 – Quer dizer que só existem dois caminhos, o palco e a rua?**

Claudia – Isso mesmo. No Brasil, só nos restam essas duas opções, ao contrário do que acontece em algumas cidades europeias. [...] Tem artistas que fazem *shows* em boates *gays*. Mas você ir para um teatro, para uma casa noturna, que não seja *gay*, é difícil. Tem de se colocar muito bem como artista, como pessoa, como ser humano. [...]<sup>81</sup>

Claudia denuncia privilégios gerados pela naturalização das identidades cis. E a precarização da subjetividade travesti, politicamente induzida pela cisheteronormatividade. Para Claudia, “arte” constituía-se como estratégia de (re)existência à lógica de vida precária

<sup>78</sup> Seguindo Foucault, aludo ao “autor” não como aquele a quem se pode atribuir, exclusivamente, o que foi escrito, mas como uma “função”. Considero que a enunciação jornalística se constitui como um feixe de relações. Ver: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

<sup>79</sup> Claudia e Thelma, dois rapazes de muito peito. *O Estado de São Paulo*, 8 nov. 1986, p. 6.

<sup>80</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 72.

<sup>81</sup> Claudia e Thelma, dois rapazes de muito peito. *O Estado de São Paulo*, 8 nov. 1986, p. 6.

pensada para a sua vida por tecnologias biopolíticas de sujeição do indivíduo. Enfática, ela afirmaria mais tarde que “travesti continua *underground*. [...] É raro travesti cidadão. Só as ‘absolvidas’... Rogéria, Roberta Close e eu.”<sup>82</sup>

Apesar do êxito nos palcos como vocalista de *rock*, nos anos oitenta, o projeto de Claudia de se lançar em disco, em 1985, não decolou, pois, “estávamos vivendo um período muito duro. Eram os anos de chumbo da aids, a peste *gay*. As pessoas tinham medo de encostar em quem era bicha. Imagina se alguém tinha interesse em gravar o disco de um travesti”.<sup>83</sup> Após o auge da cena *underground* (que ocorreu nos anos oitenta), Claudia passaria a viver no exterior, porque “minha carreira não andava mais e eu precisava ganhar dinheiro também”.<sup>84</sup> Claudia partiu, então, para uma espécie de autoexílio. Em 1989, passou a viver na Suíça, atuando em *shows*, depois mantendo uma clínica estética com o marido, um empresário que conheceu numa boate lá, retornando ao Brasil dez anos depois.

Nos anos 2000, ela participou de múltiplos projetos e ações, integrando iniciativas artísticas coletivas (videoclipes, coletâneas de música, de poemas musicados). Em 2007, lançou o trabalho *FunkyDiscoFashion*, com composições próprias, no estilo música eletrônica, seu primeiro e único disco. Em 2008, ela publicou em livro alguns de seus escritos, uma compilação de textos que assinou na extinta *G Magazine*<sup>85</sup> e também no *site Wonderground trans* (gerido pela mesma editora da revista). Naquele ano, participou da criação do *Centro de Referência da Diversidade de São Paulo*, localizado na rua Major Sertório (nos arredores da chamada boca do lixo, cenário onde ela atuou nos anos oitenta), coordenando, à época, ações voltadas para travestis vulnerabilizadas (por condições precárias de moradia, trabalho e subsistência):

A travesti que está na rua não é respeitada por ninguém. Eu escrevia pra G Magazine, fazendo trabalho de conscientização falando que é possível ter uma outra forma de vida, mas pra chegar nelas não é através da revista porque nem todas compram. E tem travesti nova que aparece toda semana, porque tem vida curta, elas morrem cedo, morrem assassinadas, ninguém fala muito.<sup>86</sup>

<sup>82</sup> Meu amigo Cláudia. *Folha de S. Paulo*, 29 out. 2009, p 4.

<sup>83</sup> Meu amigo Cláudia. *Folha de S. Paulo*, 29 out. 2009, p 4.

<sup>84</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 57.

<sup>85</sup> Surgida em fins dos anos noventa, a *G Magazine* chegou a vender metade da tiragem média da *Playboy* (famosa publicação de nu feminino voltada para o público heterossexual masculino) com ensaios de nu masculino e reportagens voltadas para homens homossexuais. Claudia Wonder ajudou a divulgar, nesse espaço, o chamado “universo trans”, compondo, em estilo opinativo, crônicas, matérias, entrevistas, com e sobre travestis e transexuais.

<sup>86</sup> Claudia se foi. Sua briga agora é nossa. *Revista Trip*, 26 nov. 2010.

Ao morrer, em 2010, em São Paulo, aos 55 anos, Claudia deixou como rastros de sua vida artista, uma bandeira de defesa da subjetividade travesti. Em 2009, um ano antes de sua morte, foi lançado o documentário *Meu amigo Claudia*, assinado por Dácio Pinheiro, recriando performances de Claudia nos anos oitenta, quando ela incorpora a estética antiglamour que priorizou, à época, como estratégia política.



**Figuras 9 e 10:** Claudia e sua banda *Jardim das Delícias*. Fonte: Documentário *Meu amigo Claudia*

Tendo por referência, ao começar a atuar, Rogéria (sobre quem falarei na próxima seção), Claudia exerceu, no auge da sua visibilidade, um papel iconoclasta, desconstruindo a imagem cristalizada em torno dos *shows* de travestis tradicionais. Com seus *shows-performance*, mesclando palcos, excedendo textos, marcas, papéis, Claudia empreendeu uma potente crítica a perspectivas de gênero biologicistas e essencializantes. Sugerindo que as identidades são e podem ser (re)criadas, subvertidas, ela investiu na desconstrução da imagem cristalizada da travesti diva. Ajudou a ressignificar o termo travesti, o qual (frequentemente invocado como injúria) é historicamente marginalizado. Claudia torceu o sentido desse termo. Apropriando-se da palavra travesti (tal como se deu com a palavra *queer*),<sup>87</sup> deslocou-a de seu

<sup>87</sup> Esse termo, *queer*, cujo propósito seria degradar os sujeitos aos quais se refere (ou mais precisamente, assujeitar, interpelando, humilhando), foi apropriado (por uma parte do chamado movimento homossexual) e ressignificado como crítica ao que se convencionou chamar heteronormatividade homofóbica. Assumido por aqueles a quem é dirigido, o termo *queer* (uma expressão performativa) vincula os que o pronunciam. A invocação desse termo repete, como um eco, interpelações passadas, “retomando”, “torcendo”, “desviando” a palavra de seu uso anterior. A força do termo *queer* está, justamente, em sua historicidade acumulada. O termo “eco e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e [...], por isso, adquire força”, conforme o argumento de Judith Butler, que a professora Guacira Lopes Louro retoma. Foi em uma conferência na Califórnia, em 1990 que Teresa de Laurentis usou pela primeira vez o termo Queer Theory. No Brasil, *queer* poderia ser traduzido como “viado” ou “bicha”. Berenice Bento refere-se aos estudos ditos *queer* como “estudos transviados”. Cf. BENTO, Berenice. O que pode uma teoria? Estudos transviados e despatologização das identidades trans. *Florestan*, n. 2, 2014, p. 46-66; BUTLER, Judith. Acerca del término “queer”. In: *Cuerpos* 28

uso anterior (inferiorizante). Ressignificada por Claudia, essa palavra assume a forma de crítica ao que se convencionou chamar cisheteronormatividade (os discursos identitários que produzem um sujeito “normal” a partir de binarismos de gênero, sexualidade, raça, classe, indissociados). Desestabilizando mecanismos discursivos identitários e binários, Claudia produziu, assim, sua subjetividade, opondo à normatividade cis e hetero, uma contraconduta.

## 1.2 A construção do mito Rogéria

Em 25 de maio de 1943, em Cantagalo, interior do estado do Rio de Janeiro, nasceu Astolfo Barroso Pinto, quem mais tarde viria a se autodesignar Rogéria. Até os 12 anos, Rogéria viveu em Niterói, entre avós maternos e a mãe, mudando-se com familiares para a capital aos 13, quando conviveu, por 3 anos, também com um padrasto. Aos 9 anos, “me transformava na rainha Cleópatra” (representada, em filme, nos anos sessenta, pela diva *hollywoodiana* Elysabeth Taylor), relatou Rogéria ao biógrafo Marcio Paschoal.<sup>88</sup> Acompanhada da mãe, Rogéria frequentava cinema na infância. Aos 10 anos, ganhava ingressos de familiares para assistir a filmes, “contanto que imitasse Carmen Miranda”.<sup>89</sup> Aos 16, Rogéria identificava-se, especialmente, com Marilyn Monroe (atriz considerada símbolo sexual), “a loura sensual que sonhava um dia ser”, nas palavras de Marcio Paschoal sobre Rogéria. Aos 19 anos, sonhando com *Hollywood*, Rogéria começou a atuar nos bastidores da extinta *TV Rio*, maquiando atrizes e cantoras. No carnaval de 1964, participando de um concurso de beleza no Teatro República (que funcionava no centro do Rio), foi convidada a participar do *show* intitulado *International Set*, organizado na boate *Stop Club*, na *Galeria Alaska*, em Copacabana, bairro carioca.

Rogéria projetou-se, artisticamente, naquele ano de 64, por sua atuação, junto a outras travestis, no rememorado espetáculo teatral *Les Girls*, encenado, de início, na *Stop Club*.<sup>90</sup> “Estreei junto com a ditadura”, relatou ao biógrafo Marcio Paschoal sobre as primeiras atuações no palco, “fomos com o *Les Girls* para São Paulo. A manchete dos jornais era

---

*que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002c, p. 313-339; LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. Florianópolis: *Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, 2001, p. 546; MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 21, 2009b, p. 150-182.

<sup>88</sup> PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016, p. 17.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 41-43.

‘Travestis do Rio invadem São Paulo’”.<sup>91</sup> Nos primeiros *shows*, Rogéria usava peruca, “um homem vestido de mulher fazendo vedete”,<sup>92</sup> conforme mais tarde definiu. À época, anos sessenta, Rogéria usava a autoidentificação “transformista”. Entre 1967 e 1968, ela atuou no palco do Teatro Rival, na Cinelândia, em montagens que ajudaram a consolidar um novo gênero e estilo de *show*, protagonizado por travestis.<sup>93</sup> Com ênfase nos conteúdos teatral e musical, essas montagens atualizavam o gênero conhecido como teatro de revista (caracterizado pelo humor e sensualidade, com esquetes, música e dança), consistindo em apresentações onde as travestis cantavam, dançavam, desfilando figurinos glamourosos (performando a figura da vedete, nas palavras de Rogéria).

Cumprido ressaltar que, no Rio de Janeiro de então, travestis como Suzy Parker, Aloma, Yeda Brown (contemporâneas de Rogéria) investiam já em uma nova subjetividade, a de travesti. Conforme nos ensina Fábio Henrique Lopes, os anos sessenta são o período de investimento subjetivo e relacional na autoidentificação travesti, momento em que travesti

deixa de ser apenas um personagem do cenário carnavalesco, deixa de ser sinônimo de homossexual masculino, de homens vestidos, de transformistas, de homens que apareciam em público vestidos de mulher. A partir de então, temos a emergência de novas subjetividades, novas relações de si para consigo. Pessoas, portanto, que deixam de viver secretamente, as quais, com coragem e ousadia, abandonam vidas secretas, investem em sonhos, desejos, projetos e modos de ser até então silenciados.<sup>94</sup>

Aos poucos, nessa época, certas práticas aludidas como temporárias (“estar em travesti”, “homens vestidos de mulher”, “travestidos”) diferenciam-se da subjetividade travesti, que rompe então o âmbito das performances carnalizadas e das representações exclusivamente teatrais. Entre os anos setenta e oitenta, Rogéria, que se autoidentificava como “artista”, construirá sua subjetividade nos entremeios das subjetividades travesti, homossexual e transformista.

Na década de setenta, após passagem pela Europa (por cerca de três anos), investindo em si mesma, Rogéria materializa em seu corpo (com auxílio do processo de

<sup>91</sup> PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016, p. 44.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>93</sup> GREEN, James. *Além do Carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000, 544 p.

<sup>94</sup> LOPES, Fábio Henrique. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960. Aloma Divina. *Revista transversos*, v. 2018, p. 59.

hormonização experimentado no exterior),<sup>95</sup> um ideal estético feminino que se destaca, no retorno ao país, em 1973, pela presença de seios e pelos longos cabelos louros que Rogéria passa a ostentar. Entre os anos setenta e oitenta, (re)produzindo uma imagem carregada de sensualidade, Rogéria corporifica a figura da travesti diva, *hollywoodiana*, com recurso a figurinos glamourosos, plumas, brilho (como se pode ver na imagem fotográfica que reproduzo a seguir).



**Figura 11:** Rogéria em 1974. Fonte: *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. (Estação Brasil)

Cabe aqui uma comparação entre as estéticas de Rogéria e de Claudia Wonder. Claudia (que integrou a geração de travestis de São Paulo da década de oitenta) investiu na desconstrução da imagem da travesti diva (com plumas, *strass*), imagem que Rogéria ajudou a cristalizar. Apropriando-se de espaços de atuação ditos marginais, como o *Satã*, a Boca do Lixo, Claudia ajudou a ressignificar o termo travesti (historicamente marginalizado, difamado). Ao propor travesti como um gênero (apontando possibilidades de se refazer o gênero binário), afrontou o regime de verdade que (impondo limites, restrições, como

<sup>95</sup>PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016, p. 77.



condição à reconhecibilidade/respeitabilidade) busca inviabilizar certas subjetividades (concebidas fora do registo naturalizado como normal). Cláudia afirmou que “sempre quis ser artista, e a Rogéria me serviu de referência desde a infância”.<sup>96</sup> Espelhando-se na imagem de Rogéria, Cláudia se diferenciou dela, inventando a si mesma pela crítica à norma cis e hetero. Aproximando arte-ativismo, privilegiou como estratégia política uma potente crítica a perspectivas de gênero normalizantes, restritivas.

Diferentemente de Cláudia, Rogéria incorporou aos seus processos estéticos e subjetivos, entre os anos setenta e oitenta, a noção de “brilho”, estrelato. Atuando no teatro, em televisão, ganhou visibilidade, admitida no *mainstream* como “travesti da família”, imagem concebida como uma não afronta à norma cis e hetero. Assumindo o *status* de ícone travesti, Rogéria, em certa medida, ajudou a reproduzir hierarquias, ao investir em um ideal estético feminino branco, pretensamente superior. Construiu sua subjetividade, de certo modo, em continuidade com o instituído (normatizações e hierarquias), apoiando-se em “privilégios historicamente cimentados, em códigos normativos hegemônicos, em formatações e padrões binários, os quais, em certa medida, ainda reforçaram o padrão masculino, misógeno e cisheterossexista”.<sup>97</sup>

[...] Enquanto isso, Rogéria, louríssima e bronzeada [...] estuda qual o melhor ângulo para a sua entrada no palco.

—Você esperava encontrar um homem vestido de mulher, ou uma mulher com jeito de homem? Pergunta Rogéria, enquanto procura um elástico para amarrar seu cabelo. [...]

Rogéria se diz um verdadeiro ator e que vê na sua condição de travesti (“com muito orgulho”) também a vantagem de ocupar tanto o banheiro dos homens quanto o de mulher “sem nenhum problema”.

—Sou um homem com uma camada de atriz. [...] Eu faço questão de afirmar que sou travesti, mas com uma grande dose de talento.<sup>98</sup>

A nota acima, de 2 de março de 1977, foi publicada na *Folha Ilustrada*. Rogéria estreava, naquela noite, em São Paulo, o espetáculo *Alta Rotatividade*, que havia estado em cartaz no Rio de Janeiro durante nove meses. Sugestivamente intitulada *Rogéria: um show camaleônico*, a matéria enfatiza o papel de *show-woman* de Rogéria que, no espetáculo, contava piadas, cantava, dançava, interagiu com a plateia.

<sup>96</sup> WUNDER, Cláudia. *Olhares de Cláudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 23.

<sup>97</sup> LOPES, Fábio Henrique. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960. *Alma Divina. Revista transversos*, v. 2018, p. 53-54.

<sup>98</sup> Rogéria, um show camaleônico. *Folha de São Paulo*, 02 mar. 1977, p. 31.



**Figura 12:** Rogéria em *Alta Rotatividade*. Fonte: *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. (Estação Brasil)

Aos olhos da reportagem, destaca-se a performance da entrevistada que, como vimos, brincando de gênero, alude ao gênero como um jogo, uma fantasia: “você esperava encontrar um homem vestido de mulher, ou uma mulher com jeito de homem?”. Se, por um lado, corrobora as identidades substantivadas “homem” e “mulher”, por outro, ao posicioná-las na “aparência” e não numa suposta essência, Rogéria parece afirmar que a natureza das identidades é sempre construída, representada. O gênero feminino-masculino, a ênfase discursiva de Rogéria na ambiguidade, constituía-se como uma de suas marcas. Referindo a si mesma como artista antes de travesti, “um homem com camada de atriz”, Rogéria se constitui e se reconhece como um sujeito travesti-artista, agenciando “arte” como técnica de si e como prática diferenciadora. Ressignificando “arte”, concebe “teatro” como lugar de estima e de privilégios, um espaço outro, predominantemente branco, cumpre ressaltar.<sup>99</sup>

<sup>99</sup> Aloma Divina, travesti negra, contemporânea de Rogéria, denuncia que, ainda nos tempos do Teatro Rival, ocultava-se, nos bastidores, um viés de raça como marcador e diferencial entre as travestis, pois “nosso Camarim

### **Fantasia gay em clima de teatro de revista**

A semana começa quente com *Gay Fantasy*, espetáculo de travestis comandado pela célebre Rogéria que todos conhecem de outros carnavais. Com Rogéria estarão os travestis Eloína, Marlene Casanova, Samantha e Kiriaki. [...]

Para começar, o espetáculo tem a direção da tarimbadíssima Bibi Ferreira, que sempre entendeu do riscado. [...]

Para os aficionados do gênero, talvez seja de colher: tem piadinhas pesadíssimas, tem aquela ironia autodepreciativa que caracteriza parte do humor gay (eles preferem mesmo se chamarem de bichas uns aos outros. Gay só no título). Tem uma cena para um dos travestis mostrar os seios bem feitos num requebro do tipo o-que-é-que-a-baiana-tem. E tem o charme ambíguo e altamente profissional de Rogéria, que sabe se entender com o público. [...] Rogéria justifica sua fama. Tem energia em cena, voz interessante e consegue o máximo rendimento da duplicidade masculino-feminino que faz o mistério do travesti. Traz consigo a tradição revisteira que privilegia a estrela. Sempre há um quadro terminando com Rogéria em pose fatal e sorriso fixo à espera dos aplausos. [...] *Gay Fantasy* reafirma o folclore homossexual e deve embalar gregos e goianos. [...].<sup>100</sup>

A nota acima foi publicada pela *Folha de S. Paulo*, em 12 de abril de 1982. Rogéria integrava, junto às travestis Eloína, Marlene Casanova, Samantha e Kiriaki, o elenco de *Gay Fantasy*, espetáculo com estreia, então, em São Paulo, em curta temporada no Teatro Procópio Ferreira (localizado na Rua Augusta, no centro da cidade), com direção da lendária atriz Bibi Ferreira. Com fôlego renovado, os *shows de travestis*, difundidos em São Paulo, singularizavam-se, no cenário daquela década, por incluírem como atração os corpos das travestis remodelados pelo uso de hormônios e de próteses de silicone (tecnologias corporais que vinham se disseminando, no eixo Rio-São Paulo, desde os anos sessenta). A reportagem, como vimos, aproxima as categorias *gays* e travestis, expressões do gênero e da sexualidade que aos poucos se diferenciavam (forjando sentidos históricos diversos, relacionados às noções de identidade de gênero e de orientação sexual, entendidas, recentemente, como dimensões subjetivas independentes). O processo de subjetivação de Rogéria (que privilegiou como autoidentificação “artista”) foi engendrado, como já afirmei, nos entremeios dessas subjetividades, travesti, homossexual e transformista, “produzindo uma intersecção complexa entre a vivência da sexualidade, das práticas sociais, da construção da identidade de gênero e de outras identidades”.<sup>101</sup> Rogéria ajudou a cristalizar uma imagem de si que corporifica a definição “artista, por excelência”, o que implica em um jogo que constitui hierarquias,

[*referido como Navio Negroiro*] era lá atrás, no fundo do teatro, não com as brancas... Eram eu, Milene, Rita Moreno, Darla e Eloína dos Leopardos”. Cf. LOPES, Fábio Henrique. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960. *Aloma Divina. Revista transversos*, v. 2018, p. 63.

<sup>100</sup> Show de travestis do Rio e “Aldeia Antígona”. *Folha de São Paulo*, 12 abr. 1982, p. 08.

<sup>101</sup> BORTOLOZZI, Remon Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. *Quaderns de Psicologia*, vol. 17, n. 3, 2015, p. 128.

produzindo, por um lado, as noções de aceitação e aplauso e, por outro, o oposto, a associação com a marginalização:

#### **Intelectuais em apoio a Rogéria**

Premiada em 1980 com o troféu Mambembe, concedido pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacem) do MEC, o travesti Rogéria – que na próxima terça-feira estreia um show na sala da Funarte, no Rio – recebeu ontem o apoio de 11 intelectuais, que testemunharam tratar-se “de profissional de nível”. A nota de apoio à artista, assinada entre outros por Fernanda Montenegro, Elizeth Cardoso, Chico Buarque, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Miúcha e Ricardo Cravo Albim, surgiu à propósito de uma nota publicada no Jornal do Brasil, que considerou como meramente comercial o show do travesti na sala Funarte. “Rogéria, em umas e outras, com o Grupo Folia” é o título do show de Rogéria que estará em cartaz, sempre às 18h30, na sala Sidney Miller, entre os dias 1º e 12 de fevereiro, com ingressos a 300 cruzeiros. A proposta no espetáculo é tentar reviver a tradição do teatro de revista, “que, com sua característica de irreverência lançava nos palcos da praça Tiradentes os grandes sucessos de Momo”. Assim, ela homenageia Carmem Miranda, Marlene, Emilinha, Virgínia Lane e Chiquinha Gonzaga, entre outras.<sup>102</sup>

A nota jornalística acima foi publicada, com destaque, no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1983. Rogéria é referida pelo exaltado profissionalismo, imagem de si que ela ajuda a construir, operando a gramática<sup>103</sup> dos binários visível/invisível, socialmente reconhecido/inferiorizado, oposições que delimitam sucessivos enfrentamentos e hierarquias (de gênero, classe, raça, dentre outras). Apoiada em um ideal estético feminino branco, Rogéria se inventa e se diferencia pelo exercício da atividade intelectual/criadora, concebendo “teatro” como um meio privilegiado. A arte constitui-se, desde essa perspectiva hierarquizante, como um marcador e um diferencial, não só de sucesso, mas também de inferiorizações.<sup>104</sup>

Em 1983, Rogéria protagonizou uma histórica entrevista no programa *Canal Livre* (um *talk show* com políticos e celebridades, em forma de mesa redonda, exibido, desde 1980, na TV paulista *Bandeirantes*) que, naquela edição (mais tarde reexibida, devido à grande audiência), contava com a aplaudida atriz e cantora Bibi Ferreira como uma das entrevistadoras (conferindo à Rogéria um *status* de artista admitida no e pelo *mainstream*). Referida como atriz premiada, Rogéria exalta, na ocasião, a sua condição profissional: “travesti, quando não tem dinheiro para silicone, usa Nujol. Eu sou um ator transformista, não

<sup>102</sup> Intelectuais em apoio a Rogéria. *O Estado de São Paulo*, 28 jan. 1983, p. 15.

<sup>103</sup> SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução: Plínio Dentzien. Revisão: Richard Miskolci e Júlio Assis Simões. *Cadernos Pagu*, n. 28, 2007, p. 19-54.

<sup>104</sup> LOPES, Fábio Henrique. Visibilidade da experiência Trans! Corpos, idades e imagens. *Sociopoética*, v. 1, 2016b, p. 04-22.

um panaca vestido de mulher”.<sup>105</sup> O discurso de Rogéria apoia-se num viés indissociado de raça, estilo e imagem de si.

Ressalto que naquele ano de 1983, os diários das famílias Frias e Mesquita,<sup>106</sup> noticiavam, casos de mortes de travestis por uso de silicone industrial (valendo-se da ocasião para criminalizar intervenções corporais aludidas como “antinaturais”, “não consentidas” pelo poder médico), conforme veremos na série de notas a seguir:

**Investigada morte de travestis.**

O travesti Aldemiro Gomes Pereira, de 26 anos, a Isabele, foi preso ontem [...] e indiciado no inquérito que apura a morte de travestis que tomaram aplicações de silicone com Nujol, um laxante que provoca o endurecimento da pele, tumores e equimoses. Aldemiro, que morou na França algum tempo, confessou ter aplicado silicone com Nujol em Leônidas Alves da Silva, a Léia, que se sentiu mal, foi levado para a Santa Casa e morreu. (*O Estado de S. Paulo*, 04/02/1983)<sup>107</sup>

**Silicone industrial mata outro travesti.**

Mais um travesti morreu em São Paulo, depois de tomar injeção de silicone industrial. Desta vez foi José Arlindo de Almeida Cambraia, ou “Aline”, um gaúcho de apenas 20 anos. Ele recebeu, na última quarta-feira, um litro do produto nos quadris e nas nádegas e morreu anteontem, à tarde, no Hospital Municipal de Tatuapé. Este é o décimo travesti que morre na cidade, nesses últimos meses, pelo mesmo motivo. (*Folha de S. Paulo*, 19/03/1983)<sup>108</sup>

As manchetes não expressam pesar (“Investigada morte...”, “Silicone industrial mata...”). Enfatizam a morte. Produzida a partir de uma perspectiva cisheteronormativa, a enunciação jornalística “cristaliza, naturaliza e institui a visibilidade da morte e do castigo direcionados às travestis e às trans”.<sup>109</sup> De modo a (aparentemente) regular a autonomia dos sujeitos na produção de seus próprios corpos, negando como possibilidade as diversas corporeidades e experiências identitárias de gênero, os jornais contestam, como vimos, nomes autoconcebidos (Isabele, Léia, Aline), inscrevendo-os entre aspas e/ou precedidos de

<sup>105</sup> PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016, p. 136.

<sup>106</sup> Veículos de referência, *Folha e Estadão* são empresas familiares. Considerado um dos principais diários do país, o *Estadão*, nascido (em 1875) *A província de São Paulo*, é controlado pela família Mesquita (identificada como “tradicional”). A *Folha* (desde os anos oitenta, o maior em tiragem e circulação dentre os diários nacionais) é de propriedade da família Frias. Assumiu, em 1984 (em meio aos movimentos pela redemocratização do país), a liderança da imprensa diária brasileira, autolegitimando-se como “crítica, independente e pluralista”. Ver: MARTINS, Ana Luiza Martins; DE LUCA, Tania Regina (orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, 304 p.

<sup>107</sup> Investigada morte de travestis. *O Estado de São Paulo*, 04 fev. 1983, p. 15.

<sup>108</sup> Silicone industrial mata outro travesti. *Folha de São Paulo*, 19 mar. 1983, p. 12.

<sup>109</sup> LOPES, Fábio Henrique. Visibilidade da experiência Trans! Corpos, idades e imagens. *Sociopoética*, v. 1, 2016b, p. 10.

designação masculina (resistindo, portanto, a reconhecer como legítimas tais subjetividades). Essas notas encerram vidas de pessoas “anônimas”, enunciadas como não significativas, sem peso ou importância,<sup>110</sup> presumidas como “não passíveis de luto”, pois consideradas como divergentes, “antinaturais” (em relação aos corpos, gêneros, desejos, naturalizados como normais). Os diários das famílias Frias e Mesquita reiteram, nessas notas, a matriz, o modelo discursivo que gera (por meio de práticas reguladoras) identidades de gênero supostamente fixas, coerentes, estáveis (expressando um repúdio pelas diversidades corporeidades e de identidades de gênero). Rogéria distancia-se de associações com marginalização, exclusão, inventando para si a imagem docilizada da “travesti da família”, concebida como uma não afronta a norma cis e hetero:

#### **Com medo da doença, Rogéria evita o contato sexual**

Astolfo Barroso Pinto, 43, o travesti mais famoso do Brasil, que usa o nome artístico de Rogéria, não mantém contato sexual há 25 dias, por medo da aids. “Quando vi um amigo morrendo [...] e sendo rejeitado nas portas dos hospitais, entrei em pânico”, disse o ganhador do prêmio Mambembe de 1980, na quinta-feira passada, no camarim do teatro Alaska, em Copacabana, na zona sul do Rio, onde é a estrela da peça “Adorável Rogéria”. “Essa doença é uma peste”, diz, enquanto se maquia e experimenta rouge e batom para mais um espetáculo. Ao contrário de outros homossexuais cariocas que, mesmo conhecendo os perigos da doença, continuam mantendo contatos sexuais, Rogéria, com medo de morrer se submeteu ao teste anti-hiv [...], que não acusou nada. [...]. Livre da paranoia que rondou a sua cabeça, afirma: “O sexo é bom. Mas e a vida?”<sup>111</sup>

A nota acima foi produzida pela sucursal da *Folha de S. Paulo* no Rio de Janeiro, em 1987. Em cartaz, estrelando mais um espetáculo (com o sugestivo título *Adorável Rogéria*), Rogéria figura, uma vez mais, como entrevistada, e é interpelada sobre o tema aids. Cumpre observar que, naquele ano, ações policiais investiam travestis como alvo de violências no centro de São Paulo, tendo como alibi a associação então construída entre travestis e aids, conforme veremos no último capítulo desta dissertação. Articulando o discurso de Rogéria, o jornal re-produz “aids” como um termo acusativo, como um mal relacionado a “promiscuidade”, atrelado a certos corpos, lugares e práticas. A epidemia de hiv/aids ensejava, à época, um dispositivo, como já apontei, obstinado em reforçar a norma

<sup>110</sup> Aludo aqui ao escrito *Bodies that matter*, um ensaio de Judith Butler publicado em 1993. A autora faz, nesse título, conforme nos ensina Guacira Lopes Louro, um jogo com a palavra “matter”. Em inglês, o verbo “to matter” significa “importar” e o substantivo “matter” significa “matéria”. “Bodies that matter”, pode ser “corpos que importam”, “corpos que tem importância”. “corpos que pesam”. A tradução de Louro, ao evocar o “peso”, uma das propriedades da matéria, evoca a “matéria” enfatizada por Butler. Cf. BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b, p. 171.

<sup>111</sup> Com medo da doença, Rogéria evita o contato sexual. *Folha de São Paulo*, 25 jan. 1987, p. 22.

cis e hetero, reiterando a ideia de monogamia heterossexual. Em fins dos anos oitenta, esse dispositivo forjava uma visão que tendia a endemizar a aids como própria das travestilidades.<sup>112</sup> Rogéria ajuda a enunciar as noções de higiene e policiamento que rondavam homossexuais e travestis, naquele momento, ao enfatizar um ideal de conduta “acética”, que contrastava a ideia de um sujeito travesti perigoso, “poluente”. A visibilização de Rogéria a sujeita a interpelações constantes:

#### **Cazuza faz a música-tema para montagem teatral de “Querelle”**

Com música tema composta pelo cantor e compositor Cazuza, o romance *Querelle* do escritor francês Jean Genet terá no Rio a primeira montagem para teatro em todo o mundo. *Querelle* que já foi filmado pelo cineasta alemão Fassbinder, tem estreia marcada para o dia 11 de maio no Teatro Dulcina (centro). “Quero ele”, com letra de Cazuza, será cantada pelo travesti Rogéria, 43, que interpreta Madame Lysiane, uma prostituta decadente que se desilude ao descobrir que não tem o amor do marinheiro homossexual. [...]

O diretor [...] conta que ao pensar em produzir pela primeira vez uma peça de teatro adulto pensou imediatamente em *Querelle* [...], acrescentando que os nomes de Cazuza e Rogéria surgiram “na hora”. Segundo Pilar [o diretor], quando Cazuza foi convidado disse: “Esse é o filme da minha vida”. E produziu uma letra [...], que foi considerada por Rogéria como “incrível”.

Astolfo Barroso Pinto, o travesti Rogéria está desmarcando muitos de seus shows em todo o Brasil para se dedicar a peça. Além de atuar em teatro de revista, Rogéria tem um prêmio Mambembe de revelação, conquistado em 1980 pelo desempenho em “O desembestado”. Durante os 90 minutos da peça, Rogéria cantará “Quero Ele” [...]. “Estou decorando cada sílaba do roteiro para poder apresentar ao diretor diversas opções de como deve ser Lysiane”, afirmou Rogéria.

Para o travesti, a montagem não apresenta nenhum questionamento em relação a uma onda moralista surgida com o aparecimento do vírus da aids. “Eu não penso nisso. Fala-se tanto de aids e Dina Sfat morreu de câncer, uma doença muito grave”, declarou. [...] [...]<sup>113</sup>

Na montagem teatral *Querelle*, no ano de 1989, Rogéria encarnaria Madame Lysiane, uma prostituta, vivida no cinema, em 1982, pela atriz e cantora francesa, Jeanne Moreau. A composição feita para a peça *Querelle* é intitulada *Quero ele* (ressalto o recurso estilístico empregado no título). A personagem *Querelle* é um marinheiro desejado por homens e mulheres. A letra de Cazuza é construída pelo recurso à repetição de “Quero ele”, intensificando o desejo homossexual. O nome Rogéria é referenciado por Cazuza, no verso “e ser mulher (mulher Rogéria, Astolfo macho)”, que reafirma a ambiguidade como marca de Rogéria. Destaco alguns versos sugestivos: “quero ele brocha, quero ele rocha”, “quero Rogéria e seu pauzão”. O desejo por “ele” culmina em transformação (“quero com a faca

<sup>112</sup> MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. São Paulo: *Sexualidad, salud y sociedad* – Revista Lationamericana. n. 1, 2009c, p. 126.

<sup>113</sup> Cazuza faz a música-tema para montagem teatral de “Querelle”. *Folha de São Paulo*, 25 abr. 1989, p. 35

cortar a dor/ e ser mulher”). Pode-se ler nesse verso uma alusão à redesignação genital,<sup>114</sup> à época referida como “reversão sexual”. Essa tecnologia médica é explorada, a partir dos anos cinquenta, para dar conta da possibilidade de modificar, cirúrgica e hormonalmente, pessoas designadas como intersexuais e transexuais.<sup>115</sup> Rogéria, em passagem pela Espanha, no começo da década de setenta,<sup>116</sup> conheceu a possibilidade de redesignação cirúrgica do genital (não prevista em lei no Brasil, no período),<sup>117</sup> mas não desejou tal intervenção, pois considerava que “a mulher não é o órgão genital”,<sup>118</sup> conforme mais tarde enunciou, indicando que “há pessoas transexuais e travestis que por diversas razões não desejam ou não podem se submeter a essas cirurgias, e nem por isso deixam de vivenciar suas identidades de gênero”.<sup>119</sup>

**O travesti Rogéria terá participação em “Tieta” como a procuradora Ninete**

[...] Constantemente convidada a dar entrevistas na TV, ela [Rogéria] acredita que o fato de ter assumido que era um ator-transformista fez com que o público a aceitasse normalmente [...].

“As pessoas já me param na rua para perguntar se eu sou a mulher de Branco. Isso significa que me encaram como um artista e arte independe de sexo. Quero convencer como artista e não como mulher. Nunca neguei que era um travesti. Quando as pessoas sabem a verdade, te adotam”, disse Rogéria.<sup>120</sup>

<sup>114</sup> JULIÃO, Rafael Barbosa. *Segredos de liquidificador*: um estudo das letras de Cazusa. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: UFRJ, 2010, p. 76-77.

<sup>115</sup> PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

<sup>116</sup> PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016, p. 68.

<sup>117</sup> No país, são consideradas pioneiras as cirurgias ditas de “reversão sexual”, realizadas no começo da década de setenta por Roberto Farina. Médico cirurgião, livre docente de cirurgia plástica da Escola Paulista de Medicina, Professor Adjunto de cirurgia plástica, membro da Academia Nacional de Medicina, Roberto Farina realizou, no começo da década de setenta, procedimentos experimentais de redesignação genital em ao menos nove pessoas em São Paulo. Esses procedimentos, eram referidos, na imprensa do período, como reversão sexual. Tais cirurgias, não previstas em lei brasileira, naquela década, foram interpretadas, judicialmente, como mutilação, lesão corporal grave. O Caso Farina, como ficou conhecido o processo judicial envolvendo Farina, foi notícia em meados dos anos setenta nos diários Folha e Estadão, que re-produziram, à época, discursos médicos, defendendo a especificidade do assim chamado fenômeno transexual. O caso foi encerrado no ano de 1979, com a absolvição do médico. No começo da década de oitenta, Farina publicou *Transexualismo – do homem à mulher normal através dos estados de intersexualidade e das parafilias* (cuja primeira edição data de 1982), formulando “transexualismo” como distúrbio psíquico. Cf. FARINA, Roberto. *Transexualismo. Do homem à mulher normal através dos estados de intersexualidade e das parafilias*. São Paulo: Novalunar, 1982, 285 p.

<sup>118</sup> JESUS, Jaqueline Gomes; ALVES, Hailey. Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais. *Cronos*, v. 11, n. 2, 2010, p. 70.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>120</sup> O travesti Rogéria terá participação em “Tieta” como procuradora Ninete. *Folha de São Paulo*, 05 nov. 1989, p. 14.



No final do ano de 89, como vimos, anunciava-se a estreia de Rogéria em *Tieta*, participação considerada um marco televisivo, embora Rogéria não tenha sido a primeira travesti a atuar em uma novela de TV, papel que coube à Cláudia Celeste, em 1977.<sup>121</sup> Rogéria havia se tornado figura popular em televisão.



**Figuras 13 e 14:** Rogéria em *Tieta*, 1989. Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/tieta.htm>

Na tela, a Ninete de Rogéria constituiu-se como palco para Rogéria representar a si mesma. Ela encarna, na trama, uma mulher dúbia, imagem de travesti que a teledramaturgia

<sup>121</sup> MENESES, Emerson Silva; JAYO, Martin. Presença travesti e medição sociocultural nos palcos brasileiros. Uma periodização histórica. *Extraprensa*, v. 11, 2018, p. 165.

busca imortalizar. Essa imagem é pensada como uma espécie de engenharia erótica,<sup>122</sup> capaz de visibilizar, ao mesmo tempo, atributos tidos como femininos e supostos atributos da masculinidade, como a força física. Corrobora as identidades substantivadas “homem” e “mulher”.

Seria possível, assim, afirmar que, ao agenciar “arte” como técnica de si, ressignificando arte, Rogéria problematiza também gênero? Reiteradas vezes, Rogéria definiu a si mesma como “uma artista que se sente mulher”, “uma atriz 24 horas por dia”.<sup>123</sup> Sugerindo que o gênero é um ato, em sentido teatral, ela contribui para a ressignificação dos gêneros. Sua estética fratura, de certo modo, a ideia de corpos naturais, imutáveis. Concebendo a si mesma como uma forma de arte, ela ajudou a consolidar um sentido de e para travestis associado aos palcos. Tramando palco e vida, usou a ambiguidade como linha de fuga da noção de travesti como disparidade. Aparentemente, ela não afronta a cisheterormatividade. Ela negocia seu gênero, de modo a revelar que “o poder, no fundo, é menos da ordem do afrontamento entre dois adversários, ou do vínculo de um com relação ao outro, do que da ordem do ‘governo’”.<sup>124</sup> Morreu aos 74 anos, deixando como rastros de sua vida-ficção<sup>125</sup> uma biografia em livro, além de filmes, acervo iconográfico e entrevistas, que revelam uma autoprodução complexa e multifacetada.

No próximo capítulo, veremos como subjetividades minam a biopolítica que pretende, alegando a pretensa naturalidade e estabilidade corporal de “homem” e “mulher”, regular a produção de corporeidades. Destaco subjetividades que desestabilizaram, com sua interpretação de feminino, a noção de “mulher de verdade”.

---

<sup>122</sup> DENIZART, Hugo. *Engenharia erótica: travestis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

<sup>123</sup> PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016, p. 68.

<sup>124</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. Tradução de Vera Porto Carrero. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a, p. 243-244.

<sup>125</sup> PASCHOAL, *op. cit.*, p. 225.



## CAPÍTULO II

### CORPOS-POLÍTICAS

Como subjetividades (re)existem à política de corpos que naturaliza a cisgeneridade como norma? Neste capítulo, enfocando a produção de corporeidades, destaco subjetividades que tensionaram o presumido dimorfismo sexual, construindo sua individuação apoiadas na noção de transexual.

Na primeira seção, meu foco estará direcionado ao acontecimento Roberta Close, que expõe os termos políticos nos quais as identidades se articulam. Encarnando a ideia de mulher ideal, referida como a mulher mais bonita do Brasil, em 1984, Roberta participa de uma certa economia discursiva que, explorando a erotização, sob a forma de um controle-estimulação dos corpos, arquiteta a (re)forma da construção normativa de gênero e sexualidade.

Na segunda seção, destaco Thelma Lipp. Em meados dos anos oitenta, aludida como a outra mulher mais bonita do Brasil, Thelma (referida como a “resposta paulista” a Roberta Close, em 1984) contribui, a seu modo, para desconstruir a noção de identidade de gênero original, desnaturalizando essa ideia. Projetada em escala midiática, na esteira do acontecimento Roberta Close, Thelma produziu sua individuação.

#### **2.1 Um close em Roberta**

Nascida em 7 de dezembro de 1964, no tradicional bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, Roberta Close é notícia no país, aos 20 anos, enfocada em jornais, revistas e programas de televisão, considerada a mulher mais bonita do Brasil, em 1984. Travesti? Transexual? Naquele ano de 84, Roberta torna-se a primeira mulher não cisgênera a estampar a capa da revista *Playboy*, famosa publicação erótica (em tese, orientada para o público heterossexual masculino) que, na ocasião, esgotou nas bancas com a seguinte chamada: “as fotos revelam porque Roberta Close confunde tanta gente”. Roberta desnudava, em escala midiática, a performatividade dos gêneros, desestabilizando então, como veremos, as noções e ideias de homem/mulher marcadas pela genitália. Sucedendo ao ensaio na revista, entre maio e outubro daquele 84, Roberta Close torna-se popular, alçada à condição de celebridade. Entrevistada, fotografada, participa dos principais programas de auditório da televisão

brasileira, incluindo a atração de Hebe Camargo. Pioneira entrevistadora paulista, Hebe se consagrou pelo *talk show* bastante popular que apresentava na TV. Classificado como feminino, familiar, o programa era realizado em estúdio parecendo uma sala de estar. Roberta causava sensação. Recebida de modo festivo em eventos, programas de TV, era investida de elogios que reforçavam a construção de feminino que ela empreendia (um ideal de mulher cis, branco, magro, tido como atraente). Assim, Roberta firma seu nome, no Brasil e no exterior, como modelo e atriz, “a modelo mais bonita do mundo”, conforme um jornal sensacionalista norte-americano publicou na época.<sup>126</sup> Com *status* de símbolo sexual, Roberta é intensamente assediada pelo *showbiz*. Figura assídua em bailes de carnaval, é retratada em colunas sociais, rivalizando com outras mulheres tidas como símbolos sexuais nacionais, a exemplo da também modelo carioca, mulher cis, Monique Evans. Ainda em 1984, Roberta é musa de uma canção do compositor Erasmo Carlos, famoso pela imagem de *bad boy*, conhecido como “tremendão”. Em 1986, ela atua no teatro, junto a Jece Valadão, ator e produtor de filmes classificados como eróticos, conhecido, então, por encarnar a figura do “machão” (referência ao que se considera como exacerbação do “masculino”). No ano seguinte, Roberta atua no cinema, numa coprodução franco-brasileira do gênero comédia, que lhe abriu portas de trabalho na Europa como modelo e, em contato lá com experiências de mulheres que haviam se submetido à redesignação genital (não prevista em lei no Brasil, naquele período), decide-se por esse procedimento, então referido como “mudança de sexo”, o qual se realiza em 1989, em Londres, Inglaterra, conforme Roberta relatou, mais tarde, em sua biografia, à jornalista Lúcia Rito.

---

<sup>126</sup>RITO, Lucia. *Muito prazer, Roberta Close*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998, p. 33.



**Figura 15:** Roberta Close atuando na comédia *Si tu vas à Rio... tu meurs* (1987). Fonte: Fonte: *Muito prazer, Roberta Close* (Rosa dos Ventos)

Roberta não se identificava, na infância, com o gênero que lhe foi designado, frustrando expectativas familiares geradas em torno da identidade de gênero masculina que lhe atribuíam (uma ideia de masculino referenciada por roupas, brinquedos, considerados “de meninos”, tipicamente). Na adolescência, final dos anos setenta, “fui ao Teatro Brigitte Blair, em Copacabana, levada por um amigo [...] e vi um cartaz – Eles querem abertura – com desenhos de garotos despídos, em poses femininas, de bigodes”.<sup>127</sup> A peça, aludida por Roberta, lembra a proposta empreendida pelo grupo performático *Dzi Croquettes* (com formação inicial ativa entre 1972 e 1976), cujos atores se diziam “nem homens, nem mulheres”. Classificados, em jornais da época, como “andróginos”, suas atuações provocaram deslocamentos e dispersão do gênero e do indivíduo.<sup>128</sup> Nos anos setenta, os *Dzi* e outros promoveram uma potente desconstrução dos binarismos de gênero, abalando, com sua estética corporal subversiva, referências naturalizadas de masculino/femimino. Seus espetáculos musicais humorados (inspirados em peças *gays off-Broadway*) mesclavam, no palco, barbas, bigodes e cílios postiços, meias de futebol com sapatos de salto, vestidos e sutiãs com peitos

<sup>127</sup> RITO, Lucia. *Muito prazer, Roberta Close*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998, p. 51.

<sup>128</sup> SILVA, Natanael de Freitas. *Dzi Croquettes: invenções, experiências e práticas de si. Masculinidades e Feminilidades vigiadas*. 2017. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: UFRRJ.

peludos. Aludiam a referências naturalizadas de homem/mulher, usando o deboche como estratégia desconstrucionista (tal como, aparentemente, se propunha o espetáculo aludido por Roberta). Essa proposta, dita, à época, ambígua, referida como moda da androginia, “gênero unissex”, ajudou a pluralizar as noções de masculino e feminino, sugerindo novas possibilidades de subjetivação, estilizadas. Borrando as linhas presumidas entre masculino e feminino, descortinou a natureza construída, representada, do gênero, desestabilizando convenções rígidas em torno de ideias e noções de homem/mulher naturalizadas.

Frequentando *points* designados *gays*, Roberta experienciava o contato com expressões do gênero desnaturalizadas, que enunciavam como possível a sua existência. Aos 14 anos, “não desisti. Comprei uma peruca como a da Sonia Braga na novela *Dancin' days*”,<sup>129</sup> relatou Roberta em sua biografia, enfatizando uma obstinação de si. Nessa passagem ela se refere a um episódio marcante em que foi submetida a um corte de cabelo (em moldes ditos masculinos) pelo pai. Na ocasião, ela incorporou, por assim dizer, a figura encarnada pela atriz Sonia Braga na trama *Dancin' days*, exibida pela TV Globo (à época, consolidada como principal rede de televisão do país). Persistindo, como ela diz, Roberta resistiu à tentativa de apagamento (invisibilização) da sua subjetividade. A atriz Sônia Braga era considerada um padrão de beleza feminina, fazendo o gênero morena sensual, referência e inspiração para a mulher que Roberta idealizava para si, naquele momento.

---

<sup>129</sup>RITO, Lucia. *Muito prazer, Roberta Close*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998, p. 51.



**Figura 16:** Roberta aos 15 anos. Fonte: *Muito prazer, Roberta Close* (Rosa dos Ventos)

Entre os 15 e os 17, Roberta “andava vestida de mulher e o que acontecia é que me via abordada na rua como uma garota”.<sup>130</sup> Noutras palavras, performando o gênero com o qual se identificava, Roberta buscava o legitimar a ideia de mulher que concebera pra si. Na época, Roberta submetia-se, por prescrição médica, a um processo de hormonização, ministrado pela mãe (conforme relatou), que auxiliava a construção da estética feminina que idealizava e desejava pra si.<sup>131</sup>

<sup>130</sup> RITO, Lucia. *Muito prazer, Roberta Close*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998, p. 71.

<sup>131</sup> “Dizer hormônio é dizer transexualidade”. Essa formulação de Preciado parece traduzir a noção de “transexuais” (apoiada no signo da correção) que Roberta agencia. Preciado nos mostra que a administração do hormônio industrial consiste em uma forma de sujeição, a qual baseia-se “na internalização, ou na invisibilização dos mecanismos de controle, na geração de formas de controle difuso, reticular, hormonal e prostético”. Produção e controle do gênero, os hormônios são um poder cuja difusão no corpo social é discreta. O corpo deseja esse poder, ele o toma. Destaco que, na década de setenta, Roberta já estava em contato com essa ordem

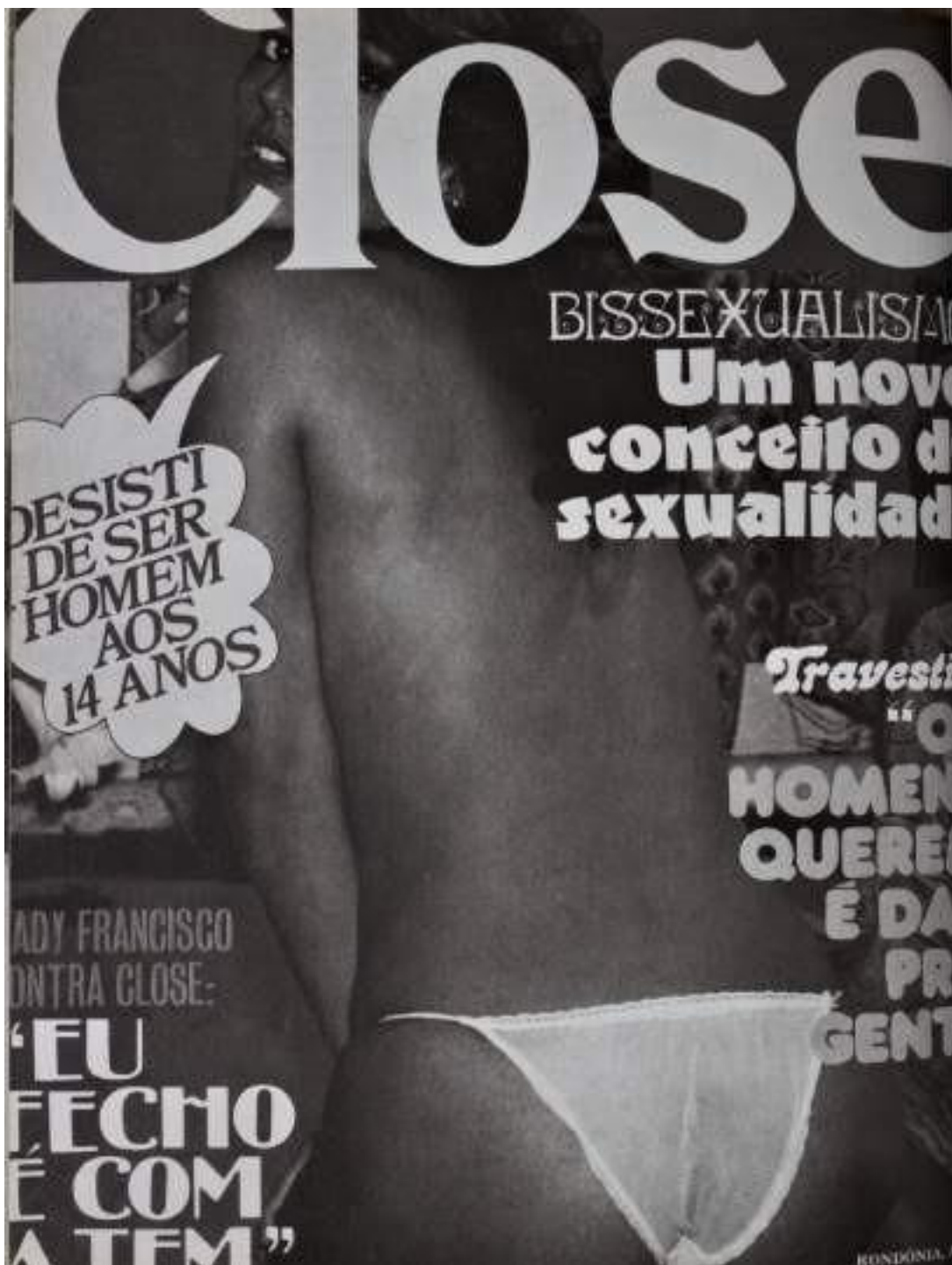


No verão de oitenta, tal ideal estético feminino, o gênero morena-bronzeada-carioca assumido, incorporado, por ela, é visibilizado midiaticamente. No ano de 1981, aos dezessete, participando de bailes carnavalescos no Rio de Janeiro, Roberta atrai olhares de empresários. Sob a forma de um controle-estimulação,<sup>132</sup> no começo dos anos oitenta, gêneros, desejos, sexualidades, viravam mercado e mercadoria, conforme indicam algumas publicações do período que exploravam a erotização, como o semanário *Fatos e Fotos-Gente*, que, no carnaval de 1982, elaborou uma edição especial com imagens de travestis no *Gala Gay* (baile promovido pelo empresário Guilherme Araújo, produtor musical e *promoter* de festas no Rio de Janeiro). Clicada seminua para uma revista intitulada *Close*, Roberta começa ali a ter o seu nome projetado nacionalmente. Naquela edição, a revista explorava, como tema, travestis. Roberta não se identificava como travesti, é importante ressaltar. Estampando a capa, que reproduzo a seguir, ela figura em uma imagem fotográfica seminua (como que flagrada) com uma peça de vestuário tida como feminina, uma calcinha branca, contrastando a pele bronzeada, performando o gênero, a ideia de mulher que concebera para si.

---

discursiva médica, a partir da qual o corpo não corrigido é não natural, mas normalizável. Sobre hormônios e transexualidade, ver: PRECIADO, Paul Beatriz. Entrevista com Beatriz Preciado. *Cadernos Pagu*, n. 28, 2007, p. 386. Entrevista concedida a Jesús Carrillo.

<sup>132</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.



**Figura 17:** Roberta na *Close*, em 1982. Fonte: *Muito prazer, Roberta Close* (Rosa dos Ventos)

Referida como travesti, embora afirmasse a si mesma como transexual, em 1983, a pretexto de uma peça publicitária na qual figurou como modelo, Roberta, já clicada pela *Close*, é manchete na *Folha de S. Paulo*, na *Ilustrada* (caderno classificado como feminino):

“Tem coisas que a gente pensa que é, mas não é” alerta a morena bonita, de cabelos longos e físico perfeito, no comercial mais comentado, atualmente, da televisão carioca. Os comentários não ficam só por conta da beleza da moça, mas do seu sexo: na verdade, trata-se de um travesti, Roberta Close, que já foi considerada “uma das mulheres mais bonitas do Brasil” e ganhou até capas em duas revistas argentinas como “modelo da beleza e da sensualidade da brasileira”.

E foi a beleza de Roberta que chamou a atenção do publicitário Francisco Abréia no aeroporto Santos Dumont, há alguns meses. Quando lhe disseram que se tratava de um travesti, surpreendeu-se e decidiu convidá-la para a campanha que a agência Artplan estava elaborando para uma fábrica de armários modulados. A ideia era mostrar ao consumidor que ele pode se enganar ao se deixar levar apenas pela aparência.

Logo que o anúncio começou a ser veiculado, nada alterou a rotina de Roberta, pois o comercial – aparentemente despretenso – não deixa transparecer que se trata de um travesti. Em 30 segundos, Roberta – com vestido decotado, pernas cruzadas e ar sensual – ressalta, diante de um armário, os atrativos do produto, alertando, no final, para que o consumidor tenha cuidado com as imitações.

Quando o grande público, através de um trabalho de divulgação feito pela própria agência, ficou sabendo que a “moça” não é o que parece ser, Roberta virou estrela.<sup>133</sup>

Roberta, como vimos, emerge como um desafio à distinção convencionalizada aparência/realidade, desestabilizando, com sua interpretação de feminino (esquadrinhada na reportagem), as noções de homem/mulher biologicistas e essencializantes, que ajudou a desconstruir, subvertendo a ideia de “mulher de verdade” (embora tenha buscado se aproximar dessa construção). Roberta mina o presumido dimorfismo sexual dos corpos, embora, como todas as mulheres cisgêneras, também tenha aprendido a desejar uma dada e histórica noção e imagem do que seria feminino, em contraposição ao que seria masculino. O nome Roberta Close ganha corpo, como vimos, investido, elogiado, como uma das mulheres mais bonitas do Brasil. E complexifica a matriz binária que condiciona os gêneros à genitália, matriz mesma que possibilita a sua subversão.<sup>134</sup> Conforme relatou à reportagem, Roberta enxergou a visibilização midiática como possibilidade de abertura, como uma estratégia para reivindicar o reconhecimento do seu gênero e a própria autonomia corporal, afirmando sua subjetividade:

Para Roberta, a participação no comercial foi a grande oportunidade de firmar-se como modelo, o objetivo que persegue há quatro anos. Embora tenha sido lançada por Clodovil num programa de televisão, ela tem enfrentado a barreira do preconceito que, na sua opinião, “limita o travesti a shows em boates ou a salões de cabeleireiro”. Desde os 17 anos, quando decidiu assumir fisicamente seu lado feminino (“sou mulher, minha cabeça é feminina; meu corpo é que está errado”)

<sup>133</sup> Roberta tenta vencer os preconceitos. *Folha de São Paulo*, 04 nov. 1983, p. 31.

<sup>134</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 240.

Roberta decidiu que seria modelo. “‘E uma profissão digna, que eu gosto. Menosprezo os shows e até tentei fazer alguns por questão de sobrevivência, mas acho que o transexual tem que lutar por melhores oportunidades no mercado de trabalho. Somos seres humanos e não objetos exóticos”.

Roberta não se acha um travesti, embora use sempre a palavra para se definir. Diz que age assim para deixar a situação bem clara para as pessoas (“não tenho nada a esconder nem do que me envergonhar”), pois muita gente não entende o que é um transexual: “travesti é quem se veste de mulher; transexual é quem se sente realmente mulher embora tenha nascido com corpo de homem”.

E Roberta Close é uma mulher: dificilmente, quem a ver de perto – mesmo sabendo seu sexo real – sente-se diante de um homem. Da voz à aparência, trata-se de uma moça bonita – 1,78m de altura, manequim 42, cabelos de causar inveja – embora seja um pouco introvertida. Da vida pessoal, por exemplo, não gosta muito de falar. Mas confessa que o fato de ser travesti nunca atrapalhou seus namoros [...].<sup>135</sup>

O jornal, com vimos, busca estabelecer “transexuais”, em relação a “travestis”, enunciando, então, distinções, que Roberta ajuda a conformar: “travesti é quem se veste de mulher; transexual é quem se sente realmente mulher embora tenha nascido com corpo de homem”. Essa visão vem sendo desconstruída, recentemente, pelo pensamento transfeminista, que admite como transgeneridade as identidades e identificações autoconcebidas por pessoas (abrangidas pelo termo trans) que divergem, em graus diferentes, dos comportamentos e das expectativas historicamente relacionadas aos gêneros que lhes foram designados no nascimento.<sup>136</sup> Articulado pelo jornal, o discurso de Roberta ajuda a constituir hierarquias de estilo e imagem de si. Roberta, como vimos, reproduz a concepção de transexual como inconformidade corpo/mente, noção que vige, desde os anos oitenta, no discurso médico/psiquiatrizante em torno da noção de transexualidade.<sup>137</sup> Faz uso do jargão biomédico, valendo-se da autoridade e do poder médico, para legitimar a sua subjetividade (construída a partir da noção de transexual). Roberta complexifica a ideia de “mulher de verdade”, aproximando-se, ao mesmo tempo, dessa construção, uma ideia histórica, usada por Roberta como estratégia de subjetivação. É importante observar que os modelos de corpos vigentes estavam calcados nos corpos não-trans, corpos percebidos como “dentro da norma”. Ao mesmo tempo em que mina os significados de homem e de mulher, Roberta ajuda a normalizar e a submeter o feminino a um modelo naturalizado. Ao enfatizar que “somos seres humanos e não objetos exóticos”, Roberta denuncia, como vimos, a exotificação das pessoas de gêneros tidos então como inconformes, reivindicando a ampliação dos espaços de atuação

<sup>135</sup> Roberta tenta vencer os preconceitos. *Folha de São Paulo*, 04 nov. 1983, p. 31.

<sup>136</sup> JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Brasília, 2012a, p. 22-23.

<sup>137</sup> BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008, 223 p.

profissional dessas pessoas. Reclama, assim, o reconhecimento da sua subjetividade. Conforme veremos, Roberta tem a vida enunciada como algo *sui generis*, mas (re)existe, de modo criativo:

Sobre a família, as informações [...] são dadas com reserva. Mora em Santa Teresa com os pais, tem três irmãos e todos sempre a apoiaram. Quando decidiu vestir-se e agir definitivamente como uma mulher, a mãe procurou um psicólogo que a convenceu que Roberta seria mais feliz como mulher. Desde criança, ela nunca aceitou o fato de ter nascido Luiz Roberto, seu nome verdadeiro, que só aparece nos documentos. A família nunca reprimiu sua tendência feminina e ela acha que a tranquilidade com que assume sua condição vem desse fato.

“Meus pais e meus irmãos sempre foram muito compreensivos, muito carinhosos. Para eles, eu sou Roberta, a moça da casa. É em família que encontro forças para continuar lutando para vencer como modelo e para enfrentar situações constrangedoras, como o alistamento militar, por exemplo”.

Quando teve que alistar-se, Roberta decidiu que iria da maneira usual. De calças compridas, blusa com decote tomara-que-caia, rosto maquiado e cabelos soltos nos ombros. Quando chegou ao local de alistamento – um ginásio de esporte – perguntou a um militar qual o procedimento para se alistar. “Tem que trazer o rapaz”, foi a resposta. “O rapaz sou eu”, disse Roberta, imperturbável. [...]

Na época em que teve que tirar sua carteira de identidade [...] o funcionário que a atendeu, quando verificou seu nome na certidão-de-idade, fez um carnaval: chamou os colegas e ela passou a sentir-se um animal estranho. [...]

Mesmo assim, Roberta nunca pensou em tirar documentos falsos com nome de mulher. Prefere enfrentar os olhares dos caixas do banco onde mantém conta e onde sempre causa surpresa quando assina os cheques como Luiz Roberto. Para ela, a mentira só contribuiria para reforçar o preconceito contra pessoas que vivem uma situação como a sua.

“Opção sexual é algo pessoal e ninguém deveria interferir na escolha dos outros. Mas há preconceito em toda parte, até no comercial que me fez ficar conhecida. Eles me apresentaram como se eu fosse uma imitação, pois o recado é ‘compre o armário verdadeiro; não se deixe enganar’. Mas, aceitei fazer porque vi, também, como uma vitória. Houve um reconhecimento de que sou bonita e capaz de desempenhar bem um trabalho como esse. E eu sei que não sou imitação: sou uma mulher”.<sup>138</sup>

Ao afirmar “não sou imitação: sou uma mulher”, Roberta põe em dúvida a ideia de identidade de gênero original. Deslocando os sentidos de homem/mulher marcados pela genitália, complexifica a ideia de “mulher de verdade”, embora se aproxime (como estratégia de subjetivação) dessa mesma construção. Desnuda, assim, a relação entre cisheterossexualidade e supostas categorias sexuais inequívocas, denunciando, com sua existência, práticas excludentes que se esforçam por afirmar a cisheterossexualidade como norma, atuando nos corpos, nas subjetividades.

Ressalto que Roberta não dispõe, naquele momento, do conceito de identidade de gênero, mas recorre a estratégias que subvertem os discursos normatizantes cis e hetero que buscam exercer sobre os corpos pressões conformadoras que contradizem a fluidez das

<sup>138</sup> Roberta tenta vencer os preconceitos. *Folha de São Paulo*, 04 nov. 1983, p. 31.

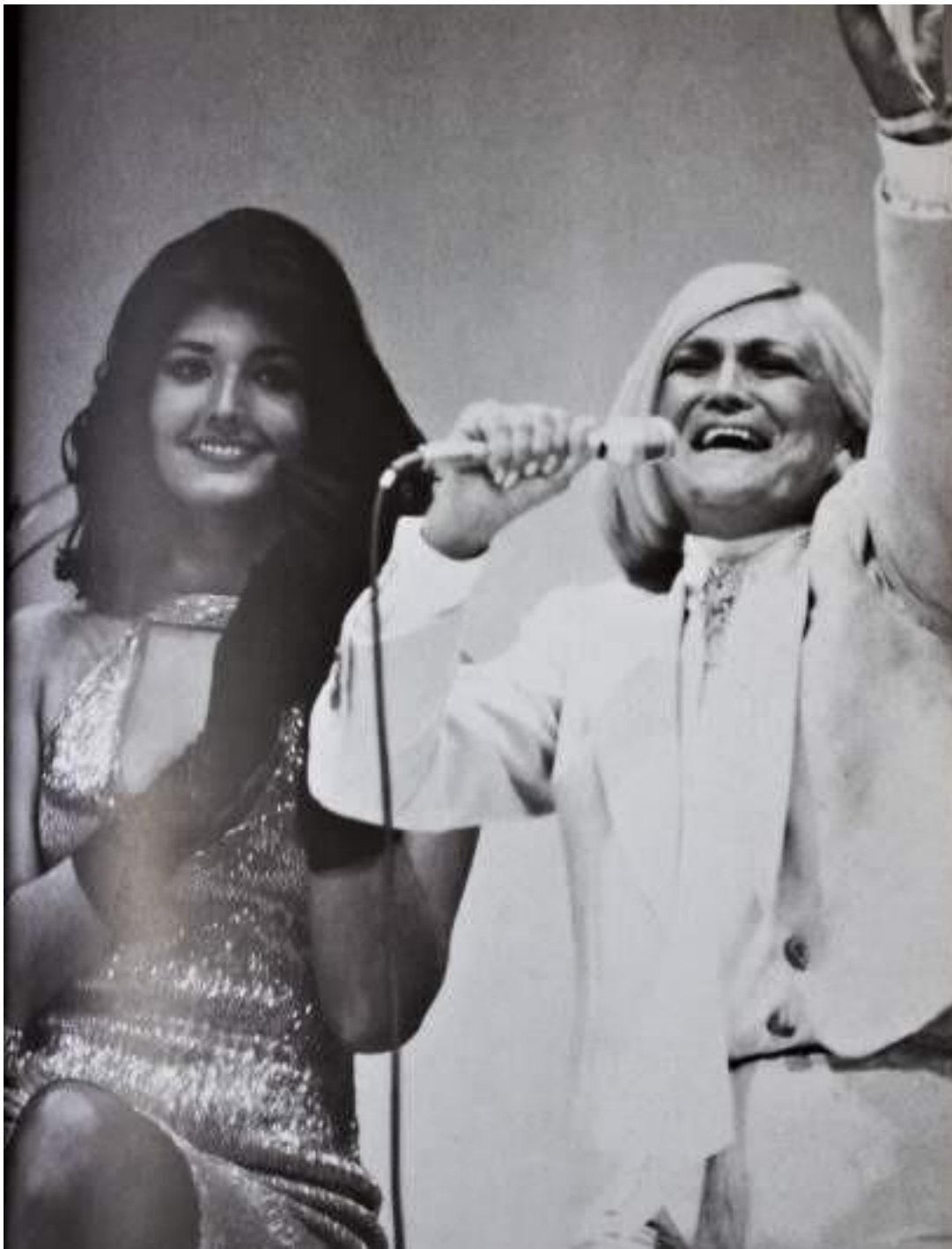
identidades e identificações autodeterminadas. Roberta burla os efeitos limitantes do sistema heteronormativo que busca, com o recurso às categorias “nome”, “sexo verdadeiro”, interditar, como vimos, o exercício da sua capacidade civil. A desordem de gênero produzida por Roberta, “não no sentido de patologia, ou como um antônimo à suposta ordem normal, mas significada como subversão do bipolo masculino-feminino, que dialoga “mudo” frente à multiplicidade, amedrontado por reconhecê-la como possibilidade”,<sup>139</sup> significa, naquele momento, um atravessamento na heterossexualização do desejo, que

requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de “macho” e de “fêmea”. A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero”. [...] Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero.<sup>140</sup>

Ao mesmo tempo em que provoca desordem, subvertendo a noção de identidades essenciais, Roberta também cristaliza a ordem. A nudez de Roberta em revista, a sua vizibilização midiática, pode ser lida como uma abertura. O acontecimento Roberta Close desestabiliza a construção discursiva dos gêneros binários (entendida aqui como estratégia biopolítica) que busca alocar, distribuir, regular, as subjetividades, recusando-se a admitir como possibilidade as diversidades corporais.

<sup>139</sup> PROCHNO, Caio César Souza Camargo; ROCHA, Rita Maria Godoy. O jogo do nome nas subjetividades travestis. *Psicologia & Sociedade*, 2011, v. 23, n. 2, p. 254-261.

<sup>140</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 240.



**Figura 18:** Roberta Close, recebida como sensação, na TV, na década de oitenta. Fonte: *Muito prazer, Roberta Close* (Rosa dos Ventos)

Ao mesmo tempo em que abala, com sua interpretação de feminino, a construção de homem/mulher assentada no binarismo homem/pênis *versus* mulher/vagina, Roberta tem o corpo esquadrinhado nas reportagens, que afirmam em torno dela, um certo feminino e

investigam nela, pretensos traços de masculinidade. Sob a forma de um controle-estimulação, o nu de Roberta é investido, elogiado:

#### **Sucesso**

A revista Playboy, que já teve entre suas coelhinhas nomes como Sônia Braga e Christiane Torloni resolveu apresentar um prato original a seus leitores: o travesti Roberta Close, última coqueluche do transformismo nacional. As fotos de Roberta, ao que tudo indica, farão enorme sucesso. E mais uma vez fica estabelecido: os travestis já estão virando uma instituição nacional. (Folha de S. Paulo, 16/04/1984)<sup>141</sup>

#### **Moda Close**

O travesti Roberta Close anda definitivamente na moda. Depois de aparecer ao natural nas páginas da revista Playboy, ele acaba de ser convidado para participar da Fenit, como relações públicas de uma confecção. Ficará lado a lado de algumas das mais famosas modelos brasileiras. Há quem diga que a concorrência vai ser grande. Além disso, virou musa de Roberto e Erasmo Carlos. “Close” é a mais nova música do LP de Erasmo, “Buraco Negro”, a ser lançado. Diz a letra, que conta a história de um cinegrafista diante de um travesti: “Se não fosse o gogó e os pés/ A minha lente entrava na dela/ No conto da mulher nota dez/ Dá um close nela...” (Folha de S. Paulo, 19/05/1984)<sup>142</sup>

#### **Roberta Close, a bela esfinge**

A mulher da moda no Brasil, hoje, a mais cobiçada, a mais sensual, a mais fotografada, perseguida e até beliscada em suas aparições públicas é... um homem. Na carteira de identidade ela se chama Luiz Roberto Gambine Moreira e tem 22 anos de idade. Nas páginas da revista Playboy, onde apareceu nua (e a publicação desapareceu das bancas em três dias, fato inédito), ela é Roberta Close, uma morena de estonteantes metro-e-oitenta de altura – tem 93 cm de busto e 103 de quadris – e uma malícia ingênua que não deixa dúvidas. Luiz Roberto merecia ter nascido mulher.

[...] às vezes me sinto num jardim zoológico

De qualquer maneira, mesmo para uma pessoa como Roberta Close, não deve ser muito fácil ser olhada com curiosidade. (Folha de S. Paulo, 31/05/1984)<sup>143</sup>

O feminino afirmado em torno de Roberta é associado a noção de “corpo dócil”. Roberta, em certa medida, agencia essa noção em sua autoprodução subjetiva. A emergência do termo transexuais, a sua constituição histórica e discursiva, tramada nas páginas dos diários *Folha e Estado de S. Paulo*, participa de uma teia de discursos sobre os corpos, gêneros, desejos e sexualidades. Associando “corpo dócil” e “feminização”, esses discursos conformam uma ideia de feminino submisso:

#### **Sonhando com bonecas**

<sup>141</sup> Sucesso. *Folha de São Paulo*, 16 abr. 1984, p. 02

<sup>142</sup> Moda Close. *Folha de São Paulo*, 19 mai. 1984, p. 02

<sup>143</sup> Roberta Close, a bela esfinge. *Folha de São Paulo*, 31 mai. 1984.



A história de Roberta Close é a mesma história de todas as pessoas que resolveram mudar seu sexo. É a vida. Ela nasceu sagitariana, num 7 de dezembro, em Santa Tereza, no Rio. Cresceu sonhando com Rock Hudson e as bonecas que via nos anúncios da TV, até que sua mãe resolveu carregar aquela criaturazinha indefinida para o médico. Cauteloso, o doutor constatou uma disfunção hormonal no menino que se negava a jogar futebol, e recomendou um tratamento. “Eu era uma criança, mas já sabia que queria ser mulher. Fiz o tratamento, sim. Mas com hormônios femininos”. [...]

Seus relacionamentos, conta, só são completos dentro de quatro paredes. “Aí os companheiros se soltam, se deixam levar pela paixão. Na rua, tem muito medo de serem apontados ou difamados por estarem transando com um travesti”.

Mas nem isso impediu Roberta Close de ter um “marido”. Discreta – aliás, discretíssima, muito fina e elegante – ela não fornece detalhes. Diz que está amando, é amada, e só. “Não falo mais nada para não envolver o nome dele. Já chega o que falam de mim...” Muito apegada a mãe, a quem confia todos os seus segredos, Roberta Close – ganha o sobrenome de uma revista masculina onde posou – se considera caseira e muito, muito calma. Lê bastante, quando tem tempo. Em casa, prefere arrumar móveis e roupas a cozinhar. Mas é especialista em spaghetti a la carbonara. Não faz dieta, nenhum tipo de exercício (talvez, ela não revela, pelo medo de criar músculos tão... masculinos). Divide seu dia a dia entre o trabalho, as festas e a companhia da família. Está anos-luz da imagem caricatural do travesti desbocado, escandaloso e depravado. Para falar a verdade, é uma mulher pra homem nenhum botar defeito. Ou ainda, como sussurrou um indiscreto admirador: “Roberta, você é a nora que minha mãe pediu a Deus...”

#### **As revelações do enigma**

[...] Sobre as operações para a mudança de sexo – “Um dia, quando já tiver passado a moda Roberta Close, junto meu dinheiro, vou para Londres e me opero. Viro mulher e vou morar num lugar onde ninguém me conheça. Se der certo, adoto um filho e me realizo completamente”. [...]

Sobre o próprio corpo – “Gosto muito dos meus quadris. E das pernas” (quando fala, Roberta Close ergue a saia e deixa entrever uma diminuta calcinha azul real. E a certeza de que é mesmo um homem). [...]

Sobre Roberta Close – “Sou autêntica”.<sup>144</sup>

Os enunciados em torno de Roberta Close (distanciando as ideias, noções e os sentidos de travesti e de transexual) parecem instituir que, quando não há “excesso”, não há travesti.<sup>145</sup> Esses enunciados forjam um sujeito travesti, tido como o “outro”, como excesso ou figura pública execrável. Qualificando travestis como estereotípias, “caricaturas femininas” (supostamente degradantes das mulheres), o discurso do jornal, atribui à noção de travestis sentidos de abjeção. Naturaliza, assim, a cisgeneridade, aproximando transexuais da heterossexualidade, tida como norma.

Afirmada como transexual, Roberta tem o corpo submetido a uma polícia de gênero. O discurso de Roberta, articulado pelo jornal, ajuda a consolidar a noção de transexual conformada pela prédica da “reversão sexual”. Reitera o binarismo homem-pênis *versus* mulher-vagina, diferenciando transexuais, em relação a travestis, pela redesignação

<sup>144</sup> Roberta Close, a bela esfinge. *Folha de São Paulo*, 31 mai. 1984, p. 31.

<sup>145</sup> VERAS, Elias Ferreira, *Travestis: carne, tinta e papel*. Curitiba: Editora Prismas, 2017, 213 p.

genital, tida como necessária. Ajuda a enunciar um sentido de transexuais como patologia, inconformação, fazendo existir transexuais sob jurisdição médica. Advogando a especificidade do assim chamado fenômeno transexual, transforma pessoas como Roberta em transexuais, enunciando assim (por meio do “fenômeno” Roberta Close), um corpo dito transexual. Ao forjar ideias e noções e sentidos de transexuais como “anomalia”, “deturpada anatomia”, esses discursos moldam corpos naturalizados como normais, em harmonia com a natureza, pela especificação de “antinomias”, “disparidades”, “discrepâncias”, atrelando às diversidades corporais noções de desvio. Em descompasso com as identificações fluidas e interpenetrantes do cotidiano, ganha corpo o conceito de “transexualismo”, empregado, em meados do século vinte, para teorizar o assim chamado fenômeno transexual.<sup>146</sup>

Concebido no discurso médico/psiquiatrizante, o termo transexual é carregado de uma “aura” normalizante em sua propagação na imprensa, nos anos oitenta. Ao invocar o conceito de alma (aprisionada ao corpo), “efeito e instrumento de uma anatomia política”,<sup>147</sup> essa construção reforça o modelo do dimorfismo corporal, a ideia de corpo sexuado. Ajusta às tradicionais interpretações de homem/mulher as novas subjetividades e corporeidades que emergiam, produzindo associações, por um lado, entre “corpo dócil” e “feminização”, e, por outro, “força” e “masculinização”.

<sup>146</sup> Desde o começo dos anos oitenta, a classificação “transexual” consta, definida como transtorno, no Código Internacional de Doenças (CID), da Organização Mundial de Saúde e no Manual de Diagnóstico e de Estatísticas de Distúrbios Mentais (DSM), da Associação Americana de Psiquiatria. Historicamente, o termo “transexual” é forjado, como entidade clínica, em 1910, pelo médico e sexólogo alemão, Magnus Hirschfeld, que se refere a “transexualismo” como patologia. Em meados do século XX, Robert Stoller (psiquiatra e psicanalista norte-americano) e Harry Benjamin (sexólogo alemão), institucionalizaram transexual como categoria nosológica médico-psiquiátrica. Na década de setenta, o médico Norman Fisk e o psicólogo John Money desenvolveram essa classificação. No Brasil, data dessa década, a teorização mais antiga sobre “transexualismo”. No começo da década de oitenta, o médico e professor Roberto Farina, publica *Transexualismo – do homem à mulher normal através dos estados de intersexualidade e das parafilias* (cuja primeira edição data de 1982), formulando “transexualismo” como distúrbio psíquico. Dentre os estudos publicados nos anos 2000, propondo-se a refletir sobre a medicalização da “transexualidade”, destaco a tese de Leite Jr., que apresenta o seguinte entendimento: a emergência da categoria “transexual” como categoria específica (no discurso médico) dá-se através da diferenciação estabelecida em relação às categorias “homossexual” e “travesti”. A tese de Berenice Bento qualifica como dispositivo o discurso biomédico em torno da “transexualidade”, propondo o termo guarda-chuva “trans” para se referir a “travestis” e “transexuais” (ambas as categorias definidas, pela pesquisadora, como “trânsitos identitários”). Tais problematizações nos ajudam a complexificar rígidas classificações médicas (formuladas em códigos e manuais), apontando-as em descompasso com as identificações fluidas e interpenetrantes do cotidiano. O transfeminismo por sua vez, ajuda a problematizar a noção de “transexual” como um tipo de “sujeito”, questionando a noção de “transexual” como entidade clínica. Jaqueline Gomes de Jesus ensina que as cirurgias de transgenitalização não são condição *sine qua non* (conforme difundido em muitas pesquisas sobre o processo transgenitalizador) para definir “transexuais” em relação a “travestis”. Cabe pontuar que, em 2018, a CID reclassificou a transexualidade de “transtorno de identidade de gênero” para “incongruência de gênero”. Cf.: BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008, 223 p.; LEITE JÚNIOR, Jorge. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico*. São Paulo: Annablume, 2011, 240 p.

<sup>147</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 32.



**Figura 19:** Lançando-se como atriz, Roberta Close atua no teatro, junto ao ator e produtor Jeca Valadão. Fonte: <http://revistaamiga-novelas.blogspot.com/2013/03/revista-amiga-n-852-170986.html> Acessado em 09/07/2019

Em 1986, Close continua notícia, visibilizada em jornais, investida de elogios à sua performance de feminino. *O Estadão* publica, nesse ano, ampla matéria com o sugestivo título *Ninguém segura essa mulher. Mulher?*. Há um aparente esforço articulado no e pelo discurso do jornal, no sentido de afirmar Roberta como modelo de mulher:

**Mais uma da Roberta, mas sem o close.**

Tenho uma para contar. É sobre Roberta Close. Ela estava no restaurante Gigetto, atraindo todas as atenções. Era um tal de espia daqui, espia dali que não acaba mais. A curiosidade era tanta que nas mesas havia uma expectativa comum: torcendo para ela ir ao banheiro. Mas ela não foi. Diabo! Ficaram sem saber em que banheiro Roberta Close entra. Em qualquer deles que ela entrasse – o da maçã ou o da banana – seria motivo para deixar muitas mesas vazias. Eram homens e mulheres atrás de um close da Roberta. (*O Estado de São Paulo*, 12/09/1986, p. 2)<sup>148</sup>

**Ninguém segura essa mulher. Mulher?**

<sup>148</sup> Mais uma da Roberta, mas sem o close. *O Estado de São Paulo*, 12 set. 1986, p. 02.

Altura: 1m80; busto: 93cm; cintura: 63; quadril: 100; sapatos: 39/40. Estas são as medidas de Luiz Roberto Gambine Moreira. Ou melhor: Roberta Close, toda mulher – ou quase toda, com seus cabelos bonitos, o andar de Cinderela e o decote provocador. Ela aparece assim para uma conversa no hotel Augusta Boulevard onde está hospedada. E chega elegante: com uma exagerada minissaia de camurça e botinhas.

Pronto. Ali está ela, voz de bom-dia, preparada para responder sobre sua vida, a fama e a nova carreira de atriz. “Sou mulher, minha cabeça é de mulher, penso como mulher...” – adverte. A blusa de mangas compridas, duas casas abertas no peito, deixa evidente que Roberta Close não topa de jeito nenhum uma disputa de queda-de-braço. Seu negócio é outro: “Meu tipo? Gosto de homem inteligente, mas o corpo é o que mais me chama a atenção. O porte físico me atrai. Os barrigudos estão descartados”. Exigência de quem se cuida como pode. “Sou muito vaidosa: trato bem do meu cabelo, escovo, faço dieta pessoal...”.

Roberta Close vive assim: cuidando da sua imagem para ser cada vez mais mulher. Ou parecer assim. Mas viver travestido deve ser difícil, trabalhoso demais. “Não me sinto travesti. O travesti quando acorda vê que tem barba, não tem cabelo, procura uma peruca... No meu caso, não. Acordo sem esse problema. Pode ver...” É – parece, mas não é. Foi a partir de uma ideia como esta – um texto publicitário – que Roberta Close ganhou um empurrão para a fama: “Eu fazia um comercial para uma fábrica de móveis, no Rio, mostrava o produto e dizia a frase: ‘Cuidado com as imitações, porque tem coisa que parece mas não é’. Um sucesso que marcou.

Roberta Close, então, partiu para a fama e se fez mito. “São as pessoas que criam o mito, escolhem...” Foi assim que a escolheram no velho Teatro Brigitte Blair, no Rio. Ela se apresentava lá, em shows de travestis. Não gostava muito daquele negócio de teatro rebolado, mas era uma oportunidade para aparecer. Deu certo. O clique de uma máquina mostrou Roberta como a mais bonita do grupo. Motivo de matéria de capa para a revista masculina Close. Ganhou capa e daí se tornou “Roberta Close”. [...]

Ela foi até eleita “a mulher mais bonita do Brasil”. Eleição de revista, está bem, mas o suficiente para irar as verdadeiras mulheres que disputam esse espaço. “A mulher já tem ciúme normal e no meu caso a raiva é dupla. Eu até compreendo. São mulheres que precisam disso para viver. E esse negócio serviu de chave para elas me agredirem”.

É a agressão contra o hormônio, o silicone... “Não silicone, não”. – contesta Roberta, que assegura só ter tomado hormônios para conservar suas formas femininas. E não está interessada em se operar. Por enquanto não. Roberta Close é sucesso garantido, dá lucro e não pode ter fim: “Roberta Close sempre vai existir!” – enfatiza. “O que preciso, no momento, é me fixar como pessoa. [...] Em Roberta Close tudo provoca curiosidade. [...]. (O Estado de São Paulo, 24/09/1986, p. 03)<sup>149</sup>

O discurso do jornal reproduz uma certa ideia de masculino (força, músculos) forjada em contraste com a figura de Roberta, aludida como modelo de mulher (dócil). Ao referir-se à Roberta como uma “quase mulher”, o discurso do jornal invoca o biológico, a anatomia, reproduzindo a ideia de “mulher de verdade” (supostamente definida pela genitália). Associa os termos transexuais e hormônios, aproximando transexuais da noção de heterossexualidade (presumida como norma). Enfatiza que Roberta submeteu-se a um processo de hormonização, que se insinua como sinônimo de “normalização”. A enunciação do jornal é marcada por uma visão heterocentrada,<sup>150</sup> que vê as identidades como coerentes,

<sup>149</sup> Ninguém segura essa mulher. Mulher? O Estado de São Paulo, 24 set. 1986, p. 03.

<sup>150</sup> Heterocentrismo, seguindo a explicação de Jaqueline Gomes de Jesus, é uma visão de mundo centrada na ideia de heterossexualidade, que se busca naturalizar como modelo ou padrão epistemológico/ontológico. Cf.

essenciais e estáveis, supostamente imutáveis. O discurso do jornal, cis e heteronormativo, ajuda a formar e organizar (a partir de certos esquemas que enuncia, normas, classificações) os modos possíveis que os sujeitos devem assumir, ou seja, as condições de possibilidades, o horizonte epistemológico/ontológico a partir do qual e em relação ao qual os sujeitos podem se constituir historicamente.

O termo “conduta”, apesar de sua natureza equivocada, talvez seja um daqueles que melhor permite atingir aquilo que há de específico nas relações de poder. A “conduta” é, ao mesmo tempo, o ato de “conduzir” os outros (segundo mecanismos de coerção mais ou menos estritos) e a maneira de se comportar num campo mais ou menos aberto de possibilidades. O exercício do poder consiste em “conduzir condutas” e em ordenar a probabilidade.<sup>151</sup>

Ao afirmar “sou mulher, minha cabeça é de mulher, penso como mulher”, Roberta corrobora a concepção de transexual como inconformidade corpo/mente e, assim também, as noções substantivadas de homem/mulher. Ao mesmo tempo, expõe o binarismo que, disfarçado de natural, é construído, assentado na ideia de corpo-sexuado. Sugere pensar o corpo como uma “superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e da heterossexualidade”.<sup>152</sup> Superfície moldada pela operação e exercício de poder que produz corpos dóceis, normalizados, inseparáveis do saber-poder e, ao mesmo tempo, capazes de resistência.<sup>153</sup> Promove uma abertura no horizonte da cisheteronormatividade, ao revelar os limites desse modelo discursivo/epistemológico de identidades, desnaturalizando a suposta coerência entre as noções de sexo, gênero e (heteros)sexualidade, tidos como estáveis. Podemos afirmar que Roberta desnuda, com sua estética, a performatividade dos gêneros, sua natureza construída. Isso, se considerarmos o gênero como um dispositivo que produz e naturaliza as noções de masculino e feminino, mas que também pode ser usado para desconstruir e desnaturalizar esses termos.<sup>154</sup>

---

JESUS, Jaqueline Gomes de. *O conceito de Heterocentrismo*: um conjunto de crenças enviesadas e sua permanência. Bragança Paulista: Psico-USF, v. 18, n. 03, 2003, p. 363-372.

<sup>151</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. Tradução de Vera Porto Carrero. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a, p. 243-244.

<sup>152</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 44.

<sup>153</sup> McLAREN, Margareth. Foucault e o corpo: uma reavaliação feminista. In: McLAREN, Margareth. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 112-122.

<sup>154</sup> BUTLER, Judith. Regulações de Gênero. *Cadernos Pagu*, n. 42, 2014, p. 253.

Ela desperta a atenção dos homens (que a paqueram insistentemente), mulheres (“as lésbicas também”) e adolescentes. Quando vai a um restaurante ou boate, todos se perguntam em que banheiro vai entrar. “Me lembro de uma mulher que me seguiu até o banheiro, num restaurante aqui em São Paulo. Ficou lá esperando e disfarçando”.

Roberta mora sozinha num apartamento em Copacabana. Vive com seus discos, fitas cassetes, plantas, uma cachorrinha. Mas vai sempre a Santa Tereza, bairro onde nasceu há 23 anos e onde ainda moram seus pais. Segundo ela, tudo bem entre eles e os três irmãos (ela, ou melhor, ele é o terceiro dos quatro filhos – a ovelha cor-de-rosa da família). Todos dão força. Não adiantou resistir, pressionar ou reprimir: Roberta conta que nasceu assim – com todas as formas e gostos de menina – a família entendeu e deu apoio. Em casa é “Roberta” e pronto.

O problema está na rua. Melhor dizendo: na bolsa. Porque a burocracia exige identidade de todo cidadão. Isso dá confusão. “As pessoas já sabem, me conhecem, então são discretas”. A saída para Roberto driblar a burocracia foi abrir duas contas diferentes no banco: uma, com sua identidade própria; outra, em nome da firma Roberta Close Produções Artísticas.

Ela dá um jeito em tudo. Sabe como se virar. Só um detalhe aborrece Roberta, quando se olha nua de corpo inteiro no espelho ou na hora do banho. Que passa pela cabeça dela? A resposta é curta, medida e encabulada: “Grila”.<sup>155</sup>

Ao constituir uma identidade jurídica como artista, Roberta burla o sistema heteronormativo, que afirma ilegais certas identidades. Abala, assim, o regime de verdade do gênero, fabricado por interpelações constantes: nos RGs, nas convenções do vestuário (azul/rosa), até nos códigos das portas de privada de banheiro público, onde se refazem binarismos (público/privado, homem/mulher, pênis/vagina, em pé/sentado).<sup>156</sup> Roberta enfrenta a transfobia (não nomeada à época) que lhe negava o direito a um nome e individuação. Escapa, criativamente, desse regime, que é produzido a partir de enunciados de coerência presumida entre sexo, gênero e desejo. É importante ressaltar que não estou aludindo aqui à ideia de um sujeito voluntarista, mas ressaltando as possibilidades de construção ativa do sujeito, levando em consideração que

a norma não produz o sujeito como seu efeito necessário, tampouco o sujeito é totalmente livre para desprezar a norma que inaugura sua reflexividade; o sujeito luta invariavelmente com condições de vida que não poderia ter escolhido. Se nessa luta a capacidade de ação, ou melhor, a liberdade, funciona de alguma maneira, é dentro de um campo facilitador e limitante de restrições. Essa ação ética não é totalmente determinada nem radicalmente livre. Sua luta ou dilema primário devem ser produzidos por um mundo, mesmo que tenham de produzi-lo de alguma maneira. Essa luta com as condições não escolhidas da vida – uma ação – também é possível,

---

<sup>155</sup> Ninguém segura essa mulher. Mulher? *O Estado de São Paulo*, 24 set. 1986, p. 03.

<sup>156</sup> PRECIADO, Paul Beatriz. Basura y género. Mear/cagar. Masculino/feminino. *Parole de queer*, 2013.

paradoxalmente, graças à persistência dessa condição primária de falta de liberdade.<sup>157</sup>

Como vimos, “não há garantia de que a exposição do caráter naturalizado da heterossexualidade propiciará a subversão”.<sup>158</sup> Roberta é intensamente assediada pela imprensa, nos anos oitenta. Seu corpo, desejos, afetos, a sua subjetividade, torna-se “matéria” nos jornais. Roberta Close, Thelma Lipp (sobre quem falarei na próxima seção), corpos e pessoas que se começavam a afirmar como transexuais, são interpelados, assediados, cabendo perguntar: “o fato de poderem aparecer à luz do dia será o sinal de que a regra perde em rigor? Ou será que o fato de atraírem tanta atenção prova a existência de um regime mais severo e a preocupação de exercer-se sobre elas um controle direto?”.<sup>159</sup> A aparente demanda por performatização midiática da intimidade não será produto da gramática do closet<sup>160</sup> e de seus binários (hetero-homo, visível-invisível, público-privado) que servem para alocar sujeitos em classificações aparentemente fixas e estanques, distribuindo, disciplinando, normalizando corpos, gêneros e desejos?<sup>161</sup> Criando e transfigurando o real, incessantemente, o discurso jornalístico “faz com que algo entre no jogo do verdadeiro e do falso e o constitua como objeto para o pensamento”.<sup>162</sup>

Mitificada, Roberta tornou-se musa, agenciando privilégios para si. Inspirou releituras da ideia e noção de “mulher de verdade”. Afirmada como transexual, aludida como um “corpo perfeito”, “mulher pra homem nenhum botar defeito”, ela encarna a ideia de mulher ideal. Ao performar, em escala midiática, a mulher que concebera e desejara para si, Roberta remodelou a ideia de “mulher”, sugerindo que “assim como as superfícies corporais

<sup>157</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, p. 31.

<sup>158</sup> BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael. M. Mérida. (org.). *Sexualidades transgressoras*. Uma antologia de estudos queer. Barcelona: 2002b, p. 65.

<sup>159</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 48.

<sup>160</sup> SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução: Plínio Dentzien. Revisão: Richard Miskolci e Júlio Assis Simões. *Cadernos Pagu*, n. 28, 2007, p. 19-54.

<sup>161</sup> MISKOLCI, Richard. A Gramática do Armário: notas sobre segredos e mentiras em relações homoeróticas masculinas mediadas digitalmente. In: PELÚCIO, Larissa (et. al.) *Sexualidade, Gênero e Mídia: Olhares Plurais para o Cotidiano*. Marília: *Cultura Acadêmica*, 2012, p.35-52.

<sup>162</sup> FOUCAULT, Michel. O cuidado com a verdade. Organização de Manoel Barros da Motta. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 242.

são impostas *como* o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma *performance* dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performativo* do próprio natural”.<sup>163</sup>

É importante ressaltar que Roberta, independente de sua anatomia genital, sempre se identificou como mulher. Tal como os ditos homens e mulheres cis(gênero), Roberta vive a construção de seu gênero, revelando que o “natural” e o “real” são constituídos como efeito de verdade, que o que se entende por feminino é uma ideia histórica. Lido como uma abertura ou crítica, o acontecimento Roberta Close desnuda os termos políticos nos quais as identidades se articulam. Cumpre observar que após a visibilização midiática daquela década, Roberta, afastando-se do país, iniciaria uma luta judicial pela afirmação legal da sua identidade de gênero e passaria a viver uma vida considerada discreta, no exterior.

## 2.2 A musa Thelma Lipp

Nascida em São Paulo, em 1964, Thelma Lipp emerge, em jornais, revistas e programas de televisão do país, em meados dos anos oitenta, aludida como “a outra mulher mais bonita do Brasil”, referida como a “resposta paulista” ao acontecimento Roberta Close, em 1984. Thelma posou nua para a *Playboy* cinco meses depois do histórico ensaio fotográfico de Close na mesma publicação. Na edição de outubro daquele ano de 84, Thelma dividiu as páginas da *Playboy* com outra modelo, uma mulher cis, aludida como sócia, “cópia” de Roberta Close. O ensaio foi sugestivamente intitulado *As rivais de Roberta Close*. Roberta é referida pela revista como um enigma: “o enigma continua”, afirmava a publicação, que se referia a Thelma como rival de Close e invocava a noção de “mulher de verdade” para definir a outra modelo fotografada (uma mulher cis, como dito):

Essas duas silhuetas (abaixo), uma pertence a um rapaz, Ricardo Franco, aliás Telma Lip, e a outra a uma garota, Suzane Albuquerque. Quem é quem? Muito fácil. Pelas fotos das páginas seguintes, você verá que uma delas é quase uma sócia perfeita de Roberta Close (acima). A sócia é Suzanne. A mulher de verdade.

As imagens fotográficas que abriam o ensaio apresentam dois corpos em silhueta, ambos representando uma ideia de corpo de mulher, com formas consideradas atraentes. Corpos brancos, magros, tidos como sensuais. O discurso da revista instigava a vontade de saber e de ver dos leitores. Instando os compradores da *Playboy* a um jogo (excitante), esse

<sup>163</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 252, grifos da autora.



discurso explorava a pretensa confusão de gênero (inventada pelos editores da publicação, homens cis, provavelmente). Propunha, por fim, uma certa “ordem” (discursiva): definir, como dito, “quem é quem”, estabelecendo diferenciações. O texto do ensaio insinua-se como uma espécie de legenda das imagens, funcionando de modo a condicionar as possibilidades de leitura do publicado. A revista divulga, por meio de texto e imagens, uma certa ordem discursiva que (heterocentrada) traduz-se como uma polícia de gênero, invocando a noção de “mulher de verdade” (com o aparente desejo de re-formar, reiterar, a ideia naturalizada de “mulher”, marcada pelo genital).



**Figura 20:** Ensaio de Thelma Lipp na *Playboy*, em 1984. Fonte: <https://nlucon.com/2017/08/29/raridade-conseguimos-as-fotos-da-travesti-thelma-lipp-na-playboy-de-1984/>

Destaco que a revista divulgou, nesse ensaio, uma dentre as várias versões do nome Thelma Lipp encontradas em jornais de São Paulo dos anos oitenta. Designada ao

nascer, “menino”, Thelma (uma criança então classificada como “afeminada”) criou para si, na fase adulta, a nomeação Thelma Lipp (que hoje poderia ser considerado como nome social de Thelma). Aos vinte anos (quando Thelma é notícia, famosa como a “resposta paulista” à Roberta, atrelada à imagem de Close), jornais e revistas acresciam e subtraíam “agás” e “pês” ao seu nome, criando “Telma”, “Lip” e até “Lipe” (o que indica uma aparente dificuldade ou resistência que havia em reconhecer a sua identidade autodeterminada). Referida como “cópia” de “outro” (sendo esse outro, a mulher trans Roberta Close), Thelma Lipp, como veremos, produziria sua individuação, popularizando seu nome em escala midiática, explorando a ideia de sensualidade (beleza, “boa forma”, juventude) como uma de suas marcas.

No ensaio para a *Playboy* (que viria a público em outubro de 1984, mas foi produzido no primeiro semestre daquele ano, na esteira do acontecimento Roberta Close), Thelma (pensada pela revista como a versão paulista de Roberta) figura em uma imagem bastante erotizada, fazendo o gênero morena sensual (reproduzido também no ensaio de capa daquela edição, que trazia, pela segunda vez na revista, um nu da atriz Betty Faria, mulher cis, considerada como um dos símbolos sexuais daquela década). Performando para as lentes uma ideia de corpo feminino sensual, Thelma encarna, nessa época, a figura (midiática) da musa, com *status* de celebridade. Assume, assim, a condição de “símbolo sexual”, posição disputada, no período, década de oitenta.

Thelma notabiliza-se por sua atuação na TV, naquela década. Em especial, por sua participação (na condição de jurada) do concurso televisivo *Eles e elas*, que era um quadro do *Clube do Bolinha*, um programa de auditório exibido, então, pela TV paulista Bandeirantes. O programa reproduzia um cenário conhecido da televisão do período: mulheres desnudas no palco, apresentando-se como dançarinas, e performances de artistas de música popular. A atração incluía, no formato de um *show* de calouros, números de dublagem feitos por travestis. Sugestivamente intitulado *Eles e elas*, o quadro explorava a noção de “confusão de gênero”. Referidas como artistas-transformistas, as travestis eram interpeladas pelo animador e pelo júri, que aludiam a elas, às vezes, por designações masculinas (gerando risos na plateia). Ao mesmo tempo, as travestis eram referidas como ícones de beleza feminina. Com *status* de jurada, admitida como celebridade, Thelma afirmava-se como musa, símbolo sexual, investida de elogios por “passar por mulher”, o que produzia uma hierarquia (subalternizando “outros”) em função do grau de credibilidade visual atribuída à sua performance de gênero. Reproduzo abaixo, um fotograma do *Clube do Bolinha*, onde Thelma se inseriu como jurada efetiva, destacada como atração, nos anos oitenta.



**Figura 21:** Thelma Lipp no *Clube do Bolinha*, anos oitenta. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Km6XGtTFRls>. Acessado em 06/07/2019.

Thelma participa da economia discursiva que, naquele momento, sob a forma de um controle-estimulação, como já dito aqui, explorava a erotização de corpos tidos como atraentes (brancos, magros, jovens), provocando a explosão midiática (visível) de corpos, gêneros, desejos, sexualidades. A programação de TV, investia na consolidação de um público espectador, enfocando as camadas mais pobres da população (expostas à escassez de oferta de opções de entretenimento acessível). Valia-se da expansão, à época, do número de domicílios com televisores. É nessa perspectiva que se insere a disseminação de um leque de programas que exploram a curiosidade do espectador, a vontade de saber e de ver do público.<sup>164</sup> De modo a (aparentemente) controlar, regular, a produção de corporeidades e subjetividades, jornais, revistas, programas de televisão (entendidos aqui como um dispositivo),<sup>165</sup> incitavam, a partir de algumas estratégias de saber e de poder (como já afirmei nesta dissertação), a multiplicação de discursos em torno dos gêneros, desejos, sexualidades, gerando uma “estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências”.<sup>166</sup> Buscavam, aparentemente, ajustar novas corporeidades e subjetividades que emergiam (travestis e

<sup>164</sup> RODRIGUES, Rita de Cassia Colaço. De Denner a Chrysóstomo, a repressão invisibilizada: as homossexualidades na ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. EdUFSCar, 2014b, p. 202.

<sup>165</sup> DELEUZE, Gilles. ¿Qué es un dispositivo? In: DELEUZE, G. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1989, p. 155-163.

<sup>166</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 116-117.

transexuais, pessoas não-cis) a interpretações naturalizadas de homem/mulher (não-trans), aludindo a estas últimas como originais, essenciais (conforme indica a nota jornalística a seguir, publicada em 1984):

**Um curso para os travestis se transformarem em moças finas**

Chega de plumas voando desordenadamente para todos os lados. Fim da maquiagem carregada e nada dessas cruzadas de pernas espalhafatosas que dão para enxergar até a alma. Agora, nossos travestis serão moças finas, de causar inveja às mais elegantes damas da sociedade. [...]

A ideia é refinar a coisa, tirar essa imagem de grotesco que acompanha os travestis. [...] Os travestis são pessoas talentosas, criativas, mas não tem assessoramento. Não podem, por exemplo, frequentar uma escola de manequins, pois são barrados. [...]

Thelma Lipp – Ricardo Franco na certidão de nascimento – está ajudando a organizar o curso. 20 anos, morena bonita e sensual, também será uma das alunas. “Está se abrindo um novo campo pra gente, um outro tipo de gente quer nos ver e não só aquele pessoal de boate” [...], explica Thelma com voz suave, que atribui o sucesso dos transexuais (ela não gosta do termo travesti) à mudança na cabeça do brasileiro.

Nem um pingo de silicone no corpo, arredondado com a ajuda de injeções de hormônio, Thelma, que se diz com cabeça de mulher desde que nasceu (“Tenho pênis, mas é uma coisa que me foi imposta, o que posso fazer?”), é jurada do “Clube do Bolinha” (programa apresentado aos sábados pela TV Bandeirantes”, modelo de uma confecção paulista, já posou para a Playboy [...] e está com a agenda cheia de compromissos. “Quase tão lotada quanto a da Roberta Close”, observa, fazendo questão de salientar que não a encara como rival. [...]<sup>167</sup>

Tendo o corpo esquadrihado em revistas, programas de TV, Thelma concorrerá para rasurar a noção de identidade de gênero original, sugerindo que homem e mulher (cis e trans) são sempre representados, não originais, mas cópias de cópias de cópias, produzidas como efeito de verdade (onde “parecer” significa “ser”). Thelma joga luz sobre a ideia de natureza do gênero, sugerindo que “as possibilidades históricas materializadas em vários estilos de corpo nada mais são do que [...] ficções culturais reguladas por punições, alternadamente corporificadas e disfarçadas sob coerção”.<sup>168</sup>

Num jogo entre abjeção e interesse, o discurso do jornal investe Thelma de elogios à beleza e à juventude (“20 anos”, “moça fina”, “morena sensual”), um “investimento que não tem [...] a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: ‘Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzado!’”<sup>169</sup> (como Foucault nos mostra sobre os exercícios de poder

<sup>167</sup>Um curso para os travestis se transformarem em moças finas. *Folha de São Paulo*, 05 jul. 1984, p. 17.

<sup>168</sup>BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras*, n. 78, 2018, p. 6.

<sup>169</sup>FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 233.

que exploram, economicamente, a erotização, a pornografia, o nu), discursos que buscam adequar aos seus preceitos normativos, corporeidades que

escapam ao processo de produção dos gêneros inteligíveis, e ao fazê-lo se põem em risco porque desobedeceram às normas de gênero; ao mesmo tempo, revelam as possibilidades de transformação dessas mesmas normas. Esse processo de fuga dos corpos-sexuados é marcado por dores, conflitos e medos. [...] Quais os mecanismos sociais que produzem nas subjetividades essa sensação de anormalidade? Como as instituições operam para serem eficazes no seu intento de naturalizar os gêneros? Como o centro produz e se alimenta perversamente das margens?<sup>170</sup>

Ao negociar o reconhecimento da sua subjetividade, defendendo para si espaços de atuação profissional, Thelma denuncia o sistema que busca inviabilizar sua existência, mas agencia privilégios para si. Apoiando-se na noção de transexuais para produzir sua individuação, ajuda a enunciar uma visão hierarquizada das travestilidades. Praticando uma polícia de gênero, o discurso do jornal enuncia, sob o signo da correção, um corpo dito transexual, forjando e divulgando um conceito de “transexualismo” como inconformidade, em contraste com ideias e noções de travestis como excesso, “indiscreta anatomia”. A vontade de saber (e de controle) dos jornais e das revistas (colocando o gênero e a sexualidade em discurso), torna dizível, (informando como possível) a existência dessas pessoas ditas inconformes (existências pensadas à margem da construção de gênero/humanização geradora de identidades tidas como coerentes, essenciais, estáveis), vidas que são centrais para a biopolítica de gênero binária (cisheteronormativa). Thelma (re)existe às tentativas de apagamento da sua individuação:

**Telma Lip brilha como sereia da noite.**

A sereia é um nome que já deu capa de revista e foi apontada como a mais séria concorrente de Roberta Close. Realmente, Telma Lip, 21 anos [...] comprova com graça porque é tão admirada. Voz suave, olhar expressivo, ela não tem nada de um travesti. Aliás, este é um rótulo que rejeita. “Eu sou transexual, o que é diferente de um travesti”. Todo o seu jeito de mulher – garante ela – não tem nada de artificial. E se hoje não recorre a operações e outros artifícios do tipo, é porque não sente necessidade [...]. A nudez de Telma Lip foi bastante fotografada para uma revista que está nas bancas anunciando que “a outra mulher mais bonita do Brasil também é homem”.<sup>171</sup>

<sup>170</sup> BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 38-39.

<sup>171</sup> Telma Lip brilha como sereia da noite. *Folha de São Paulo*, 11 jan. 1985, p. 08.

A enunciação jornalística artificializa a potencialidade crítica, subversiva, dos atos corporais de Thelma, que, performando uma ideia de mulher, desnuda, revela (desnaturalizado), o *status* fantasístico do gênero, que é construído e disfarçado, naturalizado. O discurso do jornal invoca o biológico, a anatomia. Centrando a atenção nos corpos ditos díspares, aludidos como marginais, molda, num movimento de refluxo,<sup>172</sup> corpos binários, naturalizados como normais.

Destaque em jornais de São Paulo, no carnaval de 1985, ela explora, como veremos, a excitação em torno do anseio por democratização do país (em fins da ditadura) e inventa para si, exercitando sua liberdade e criatividade, o título de musa, símbolo sexual da Nova República:<sup>173</sup>

Como vai ser, afinal, o tal Carnaval da Democracia? Ontem, após vinte anos mais para o reco-reco que para o tamborim, essa resposta começou a ser dada, por bocas tão diferente como, por exemplo, a do prefeito paulistano Mario Covas e do mimoso transexual Thelma Lip. O cenário da fuzarca foi o Carnaval Tantã – promovido pela Paulistur na danceteria homônima –, que reuniu todas as vertentes mais ou menos chegadas à espaçossíssima Aliança Democrática. [...]

Thelma Lip, conhecido travesti brasileiro, assegura já ter, aos 21 anos, um lugar garantido no governo democrático. “Serei o símbolo sexual da Nova República”, garante.<sup>174</sup>

O esforço por divulgar uma pretensa ordem discursiva do gênero (visto em jornais) sugere que as tecnologias que fazem os gêneros inteligíveis (as quais se exercem na forma de uma polícia de gênero sobre os corpos e as subjetividades) nunca obtém a unidade desejada, pois, como dito antes, os corpos escapam.<sup>175</sup>

<sup>172</sup> Parafraseio Foucault, que (referindo-se à explosão discursiva que gerou, à luz do dispositivo da sexualidade, nos séculos e XVIII e XIX, diversas “sexualidades discrepantes”, uma explosão visível de “sexualidades heréticas” a proliferação de “prazeres específicos”, a multiplicação de “sexualidades disparatadas”) afirma: “todas estas figuras, outrora apenas entrevistas, têm agora de avançar para tomar a palavra e fazer a difícil confissão daquilo que são. Sem dúvida, não são menos condenadas. Mas são escutadas; e se novamente for interrogada, a sexualidade regular o será a partir dessas sexualidades periféricas, através de um movimento de refluxo”. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 45-46.

<sup>173</sup> Nova República: em 1985, um governo civil chegava à Presidência da República por voto indireto. Desde 1964, o país vivia sob uma ditadura cívico-militar, um regime de perseguições e de restrições das liberdades, instaurado após o golpe ocorrido em 64, quando, sob a alegação do “interesse nacional” e sob a capa do “resguardo à moral e aos bons costumes”, institucionalizou-se o arbítrio no país, o que ensejou exclusões, maximando (nas palavras do Professor Fábio Henrique Lopes) “específicas discriminações, muitas delas agenciadas e apropriadas como álibis para agressões, hostilidades e ódio, maximizadas não só pelo golpe, como pelo regime militar, em seus vários momentos”. LOPES, Fábio Henrique. Possibilidades de conexão. Rio Grande do Norte: *Bagoas*, n. 16, 2017b, p. 171.

<sup>174</sup> “Grito de Carnaval Tantã” festeja a Nova República. *Folha de São Paulo*, 2 fev. 1985 p. 20.

<sup>175</sup> BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

Em 1986, Thelma, consolidando-se no papel de musa, estreia no teatro a peça intitulada *O casulo*, lançando-se então como atriz. Destacada por sua atuação em *shows* que exploravam o corpo e a sensualidade, conhecida por participar como atração em programas de auditório da televisão, Thelma havia sido “tentada” pelo palco, conforme enunciava o anúncio do espetáculo, publicado na *Folha*, que enfatizava o corpo de Thelma (elogiando sua beleza) como atração da peça a ser encenada. Na ocasião, Thelma protagoniza, junto à Claudia Wonder, uma entrevista no *Estadão*, onde são abordados os temas do corpo, envelhecimento, trabalho e profissão:

Os travestis só costumam encontrar trabalho na rua – ou no palco. É o caso de Thelma Lipp, nascida Ricardo, 23 anos, atração do Teatro das Nações.

**Quer dizer que só existem dois caminhos, o palco e a rua? [...]**

Thelma – Na Europa, existem travestis que trabalham normalmente como modelo, mas não como travesti trabalhando como modelo. Não se divulga a sua condição sexual. Não é aquela atração como aqui no Brasil. [...]

**Voltando à carreira... Como prolongar a carreira de um travesti? Um dia a velhice chega e aí, como viver? [...]**

Thelma – Cheguei à conclusão que é como atriz que pretendo me desenvolver. Tenho obrigação de parar para pensar sobre o que vou fazer, mas ainda não o fiz. [...] Lembro também de outros travestis. A Rogéria tem 45 anos e, poxa, continua. Os caminhos vão se abrindo. [...]

**Travesti é um marginal. Ele é um marginal também em seu próprio meio?**

Thelma – O fato da Roberta Close não querer nem sair na mesma página em que eu é um forte exemplo disso. Ela tem preconceito contra todos os travestis. Soube que, no dia da festa de estreia de sua peça, ela disse que não iria admitir nenhum homossexual em sua festa. Ela vive num outro mundo, que não tem nada a ver com a nossa realidade.

**E o futuro próximo? [...]**

Thelma – O longa. O início das filmagens está previsto para o carnaval. Um filme sensível, em que sou até um menino.<sup>176</sup>

Afirmando-se como atriz, como um corpo atuante, capaz de produzir sua individuação, Thelma se distancia do modelo de corpo inferiorizado, aludido como “simulacro”, “fraude”, o “outro do outro”, subalternizado. Interpelada (na imprensa) a produzir um relato de si, Thelma exercita sua liberdade e criatividade, transformando seu discurso em um fazer, “uma ação que acontece no campo do poder e que também constitui um ato de poder”,<sup>177</sup> considerando-se que não há relações de poder sem resistência.<sup>178</sup> Lembro que

<sup>176</sup> Claudia e Thelma, dois rapazes de muito peito. *O Estado de São Paulo*, 8 nov. 1986, p. 6.

<sup>177</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, p. 159.

<sup>178</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. Tradução de Vera Porto Carrero. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a, p. 248.

o discurso “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar”,<sup>179</sup> sendo a verdade sempre “negociada, disputada, fabricada, instituída, dominada, produzida, através das relações sociais e das instituições que são historicamente construídas e destinadas à sua produção e legitimação”.<sup>180</sup> Ajudando a cristalizar uma imagem dela mesma como símbolo sexual, ao conceber a si mesma como uma forma de beleza (engendrando a sua existência), Thelma transforma a si mesma em lugar de transmissão e replicação do poder do qual queremos, desejamos, nos apoderar. Seu corpo, gênero, desejos, afetos e sexualidade, estão implicados, assim numa trama de discursos (que ela integra, usando o poder, distribuindo-o) ao “acontecer” na imprensa, visibilizada em jornais de São Paulo sob a forma de “crônicas”, “notícias”:

#### **Tem peladas e peladas**

Agora no alvorecer deste já velho 1987, uma ousada proposta de *marketing* assanhou a lama do decadente futebol tricampeão do mundo. Foi aquela história de, para incentivar a ida aos estádios, promover *strip-teases* antes das contendas... vai ser pelada em dose dupla... As *strip-girls* estão sendo selecionadas com o máximo de critério e respeito ao consumidor... Thelma Lipp, como uma moça educada que é, garante que “a-do-rou” a proposta e se encontra disposta a mostrar “a arte do *strip-tease* de um travesti”. É bacana a disposição de Thelminha. Todavia, em respeito ao já sacrificado torcedor brasileiro... somente as mocinhas de fato e de direito terão vez no gramado. Futebol é pra homem, como reza a crônica esportiva, mas pera lá, né, Thelminha, vamos com calma. [...] (O *Estado de S. Paulo*, 21/02/1987, p. 2 do Caderno 2)<sup>181</sup>

Estratégica, a linguagem empregada pelo jornal, afirmando-se “neutra”, insulta, execra, (in)forma, por assim dizer, “posturas”. Sob a forma de “crônica”, “reportagem”, lemos insultos, hierarquias. Assujeitando, humilhando, a realidade construída por esse discurso produz efeitos. O jornalismo constitui a rede fina de micropoderes que se exercem, normalizando, regulando a vida, no nível do chamado cotidiano. Molda corpos naturalizados como normais pela especificação de seus limites negativos. Com o recuso à noção de identidade de gênero original, invoca, por isso, a noção de “mulher de verdade”, aludindo às

<sup>179</sup>FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 22ª ed., 2012b, p. 10.

<sup>180</sup>ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O historiador naïf ou a análise historiográfica como prática de excomunhão. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 192-215.

<sup>181</sup>Tem peladas e peladas. *O Estado de São Paulo*, 21 fev. 1987, p. 02.



pessoas não-cis como fraude. O acontecimento Thelma Lipp complexifica, embora, ao mesmo tempo, ajude a corroborar normalizações, inclusive de gênero.

Para mulheres trans, como nos ensina Jaqueline Gomes de Jesus, “a construção da aparência é uma forma de renascimento [...] no qual elas desmantelam alguns significantes de gênero e criam outros”,<sup>182</sup> resistindo a tentativas de apagamento ou invisibilização da sua individuação. Interpelada por discursos inferiorizantes (produzidos na e pela imprensa), ao assumir o desafio de se ver e de ser vista como mulher, Thelma parece diante da necessidade de reproduzir com eficácia ideais de feminino que foram “estilhaçados pelo avanço do pensamento feminista sobre ícones de feminilidade que subordinam o corpo feminino aos desejos de outros, frequentemente homens”.<sup>183</sup> Thelma escapa do regime de visibilidade/invisibilidade que busca inviabilizar certas corporeidades? O *status* de símbolo sexual que Thelma inventa para si, sua estética corporal, enfraquece o poder cisheteromascuino?

Em fins dos anos oitenta, Thelma (que se havia lançado como atriz e participado, até então, de peças teatrais) envolve-se em projetos cinematográficos. Participando, em 1987, do documentário *Dores de Amor*, uma coprodução Brasil-Suíça (que incluía as mulheres transexuais e travestis paulistanas Claudia Wonder, Condessa da Nostromundo, Andréia de Maio e Brenda Lee, dentre outras), Thelma atraiu o interesse do cineasta suíço Alain-Meier, que a elencou para protagonizar um longa intitulado Thelma, filme que se realizaria, mais tarde, sem Thelma Lipp, embora inspirado nela (que teve sua personagem encarnada por outra mulher trans, a atriz franco-argelina Pascale Ourbih). Segue nota publicada na *Folha de S. Paulo*, em 1988, a respeito dessa produção:

#### **Cineasta suíço vai filmar com Thelma Lipp**

[...] Thelma, travesti que ganha a vida como modelo fotográfico no filme, é a própria Thelma Lipp, já homenageado(a) com um documentário em 16 milímetros e duração de dez minutos, “Thelma Lipp”, rodado no ano passado [...].

Os dois outros principais personagens (atores ainda não escolhidos) são irmãos. Blaise é um engenheiro quarentão que mora em São Paulo. Simon, o irmão mais novo, conhece Thelma num voo. Ele viaja da Suíça para o Brasil [...] e não resiste aos encantos da morena Thelma, passageira do mesmo avião [...]. Detalhe: ele não sabe que Thelma é travesti. É o começo de um bizarro triângulo escaleno.

Convencido que a transparência é melhor que o segredo nas relações amorosas, Alain-Meier, casado [...], faz seu terceiro filme sobre travestis. “Para falar das relações íntimas entre homens e mulheres e o que limita tais relações é preciso acabar com o segredo. [...] me sinto atraído por essa ambiguidade do travesti,

<sup>182</sup> JESUS, Jaqueline Gomes de.; MARQUES FILHO, Adair. A mulher hiper-real e outras mulheres no imaginário e no corpo feminino trans. *II Encontro Nacional de Pesquisa em moda*, 2012b, p. 12.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 12.

alguém que traz o princípio da feminilidade e da masculinidade num só corpo”  
[...]<sup>184</sup>

A trama de *Thelma* envolve desejos, afetos, que atraem a vontade de saber (e de controle) do jornal, colocando em discurso o gênero e a sexualidade. O argumento de *Thelma* é focado com indisfarçável repúdio, aludido como bizarro, abjeto. A enunciação jornalística é marcada por uma posição de gênero binária, cissexista, força exclusões violentas, marginalizando pessoas, produzindo invisibilidade, efeitos deletérios (ao silenciar presenças e identidades, tornando-as mera “ficção”).

Visibilizada em cenários midiáticos (*Clube do Bolinha*, *Playboy*), Thelma (admitida como ícone de beleza feminina), com sua estética corporal (um cuidado de si) desafiou o sistema binário que propõe critérios para que alguém possa ser considerado homem ou mulher. Considerada musa na década de oitenta, enxergou, posteriormente, na condição do anonimato (gerado pelo ostracismo, nas décadas seguintes) um abalo para a sua construção subjetiva, segundo relatos.<sup>185</sup> Preterida, em 2001, do *casting* do filme *Carandiru*, de Hector Babenco (cujo roteiro incluía uma personagem trans, a travesti Lady Di, papel então assumido, no lugar de Thelma, pelo ator Rodrigo Santoro, um homem cis), Thelma, que tentava uma reinserção como atriz, morreu poucos anos depois, em 2004, no bairro paulistano Jaconã (onde viveu com familiares a infância e onde teria decidido então viver, aos quarenta anos, afastada de *flashes* e lentes que a visibilizaram na década de oitenta). Ao fim da vida, com problemas de saúde, Thelma, conforme esses mesmos relatos, transfigurou a imagem de si construída no auge de sua visibilização: cortou os cabelos, desfez a ideia de mulher que concebera e materializara em seu corpo, nos anos oitenta (uma imagem carregada de sensualidade que atraiu olhares midiáticos e a transformaram em musa, “mito”, “sereia”, conforme representado no fotograma de *Dores de amor* que reproduzo a seguir).

---

<sup>184</sup> Cineasta suíço vai filmar com Thelma Lipp. *Folha de São Paulo*, 29 jan. 1988.

<sup>185</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 121.



**Figura 22:** Thelma Lipp em *Dores de Amor*, 1987. Fonte: fotograma retirado do documentário.

O acontecimento Thelma denuncia as relações entre heteronorma e a produção de abjeção,<sup>186</sup> os jogos de poder que visam a conduzir, governar o “outro” pelo exercício de estratégias que articulam o “incentivo”, a indução, o facilitar/difícultar, a sedução. Esses jogos consistem em táticas que geram espirais de saber-prazer-poder, tendo por alvo o corpo.<sup>187</sup> Baseados na suposta naturalidade da cisgeneridade, buscam inviabilizar certas subjetividades, ora negando-lhes um nome, um “rostro”, ora “consentindo” que existam (inferiorizadas), vulnerabilizando existências.<sup>188</sup> Mirada em retrospectiva, a visibilização de Thelma, nos anos oitenta, e seu posterior ostracismo, ensejam uma reflexão sobre o que, mais tarde, se designaria empregabilidade, transfobia e representatividade trans.<sup>189</sup>

<sup>186</sup> MISKOLCI, Richard. Abjeção e desejo. Afinidades e tensões entre a Teoria Queer e a obra de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.) *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009a, p. 325-338.

<sup>187</sup> MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: Um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a.

<sup>188</sup> BUTLER, Judith. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. *Contemporânea*, 2011, p. 28-29.

<sup>189</sup> Para mais sobre empregabilidade, transfobia e representatividade trans, ver: Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero. 2018. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/>. Acessado em 06/07/2019.

No próximo capítulo, intentando a problematização teórica sobre a produção de vidas precárias (ditas como vidas e corpos que não importam), discuto formas e modelos de resistência à biopolítica que, induzindo ao estreitamento das possibilidades de trabalho, de moradia, de sobrevivência, gera históricas vulnerabilidades.



## CAPÍTULO III

### PRECARIEDADES E RE-EXISTÊNCIAS

Neste capítulo, almejo visibilizar como subjetividades afrontam táticas segregacionistas, políticas, pedagogias, técnicas de governmentação, de sujeição, que, baseadas na suposta naturalidade da cisgeneridade, produzem exclusão, marginalização. Realço histórias que dramatizam formas e modelos de resistência à produção de vidas ditas precárias. E criam modos de vida re-existent por meio de relações de amizade e redes de afeto, do cuidado de si e do cuidado dos outros, temas que tangencio aqui.

Para tanto, destaco Brenda Lee, quem, nos anos de chumbo da aids,<sup>190</sup> década de oitenta, com alguns apoios, assistiu, em sua casa, em São Paulo, travestis soropositivas e vulnerabilizadas, que buscavam em Brenda, proteção. Referida por pessoas próximas como uma figura acolhedora, Brenda Lee tornou-se, naqueles anos, uma militante, transformando o aluguel de vagas de moradia (pensado por ela como uma estratégia de subsistência) numa potente rede, um centro (organizado juridicamente em 1985).

#### **3.1 A respeitável militante<sup>191</sup> Brenda Lee**

Nascida nos anos cinquenta, a pernambucana Brenda Lee, designada ao nascer Cícero Caetano, migraria, mais tarde, para São Paulo, ficando famosa no bairro do Bixiga, onde morava. Conhecida primeiramente, como Caetana e, mais tarde, como Mãe Caetana, ao estabelecer-se em São Paulo, ela assumiu o nome Brenda Lee,<sup>192</sup> nome apropriado por ela de uma artista, uma cantora estadunidense, que Brenda ouviu em disco que lhe fora presenteado por um de seus irmãos. Brenda adquiriu, nos anos oitenta, um imóvel na rua Major Diogo, 779, no tradicional bairro do Bixiga, região central da cidade, e instituiu ali, então, uma

---

<sup>190</sup> Anos de chumbo da aids: expressão tomada por empréstimo de Larissa Pelúcio, que alude ao período de auge da epidemia de hiv/aids nos anos oitenta.

<sup>191</sup> O termo “respeitáveis militantes” foi utilizado pelo antropólogo Edward MacRae em 1982 para se referir ao então designado movimento homossexual brasileiro. Aqui, me aproprio do sentido que Mario Felipe de Lima Carvalho atribuiu ao termo em sua dissertação sobre identidade, política e saúde no movimento de travestis e transexuais. Ver: CARVALHO, Mario Felipe de Lima. *Que mulher é essa?* Identidade, política e saúde no movimento de travestis e transexuais. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva). Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

<sup>192</sup> Informações obtidas no *site* Casa Brenda Lee: <https://casabrendalee.org.br/>

pensão. Essa pensão transformou-se num lugar de acolhimento, uma casa, mais tarde designada Casa Brenda Lee.



**Figura 23:** Casa Brenda Lee. Fonte: <https://casabrendalee.org.br/>



**Figura 24:** Brenda Lee na Casa. Fonte: <https://casabrendalee.org.br/>

Aludida como “mãe”, referida por pessoas próximas como uma figura acolhedora, Brenda, considerada forte, constituiu-se como referência para travestis que (expulsas por seus familiares de suas casas e em situação de vulnerabilidade) buscavam nela proteção. A casa de Brenda Lee adquiriu fama. O aluguel de vagas de moradia, pensado por Brenda como uma estratégia de subsistência, terminou por permitir que se construíssem

vínculos de pertencimento entre ela e suas sublocatárias, funcionando a modo de família substituta. Mais que inquilinas, suas meninas a viam como “mãe” ou

“madrinha”. Em vários estados pelo país a comunidade das travestis ouvia falar de Brenda. Muitas se dirigiram a São Paulo, em busca de seu acolhimento e referencial [...]. Com a contínua disseminação do hiv, várias de suas inquilinas desenvolveram infecções oportunistas, o que as impedia de trabalhar e, via de consequência, garantir a própria subsistência (habitação, alimento, medicamentos, cuidados). Brenda decidiu cuidar delas.<sup>193</sup>

Nos anos de chumbo da aids, Brenda, com alguns apoios, assistiu, em sua casa, travestis soropositivas e/ou vitimizadas por violências. Consta, na imprensa, que a travesti Andréia de Maio, nascida nos anos cinquenta e famosa nos anos setenta em São Paulo, foi uma dessas apoiadoras.<sup>194</sup>



**Figura 25:** Andréia de Maio. Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/poderosa-chefona>  
Acessado em 09/07/2019

<sup>193</sup> RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço; GÓIS, João Bosco Hora. Homossexualidades e construção de mecanismos de proteção social. *Revista Pensamiento Actual*, v. 14, n. 23, 2014a, p. 19-27.

<sup>194</sup> Conforme publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, Andréia, nascida em 4 de maio de 1950, foi nomeada, na infância, Ernani. Por volta dos vinte anos, autoidentificada como travesti, adotou a designação Andréia de Maio. Foi engraxate, gari, pensou ser cantora, bailarina... Nos anos setenta, abriu com Valdemir Tenório de Albuquerque (conhecido na cena *underground* paulistana como Val), a boate *Val-Improviso*, lendária casa de *shows* de travestis, localizada na rua Marquês de Itu. Andréia era aludida, por pessoas próxima, como uma pessoa poderosa e protetora, referida como uma espécie de “mãe”. Abriu, nos anos oitenta, a *Prohibidu's*, sua própria boate, concebida como um espaço inclusivo: “Andréia cuidava e dava amparo. Servia de sentinela, de guardiã daquele mundo. [...] Algumas coisas pouca gente sabia da vida de Andréia de Maio. Às vezes era vista sentada no banco da praça da República, onde costumava dormir quando criança. Ficava ali sozinha, com o amigo Al Capone [*seu animal de estimação, um cachorro*], pensando. Negociante de carros, ajudava também instituições de caridade (muitas doações foram feitas para a casa de Brenda Lee) e favelas”. Aos cinquenta anos, fazendo planos de viver em um sítio em Ribeirão Pires, município da região metropolitana de São Paulo, Andréia submeteu-se a um procedimento cirúrgico para retirada de silicone do corpo. Seu corpo não resistiu, entrou em coma e faleceu. Ver: Histórias de um *underground* brasileiro. *Folha de S. Paulo*, 19 maio 2000, p. 21.



Em meio ao acontecimento discursivo da aids, o nome de Brenda é visibilizado em jornais de São Paulo:

**Travestis moram há seis meses no “castelo das bruxas” do Bixiga.**

A casa é toda pintada de branco por fora e vive com o portão de ferro fechado. Não tem número nem nada que a identifique. De dia é silenciosa, à noite ferve. Igual a tantas outras moradias do velho Bixiga (bairro boêmio da região central de São Paulo), que foram sendo transformadas em cortiços, seus catorze cômodos e um porão abrigam exclusivamente travestis.

O ‘castelo das bruxas’, como os próprios travestis se referem ao lugar onde moram, é um gueto encravado na rua Major Diogo há seis meses [...]

Quem manda aqui é Brenda Lee, nome artístico de um pernambucano de Bodocó, que afirma ter 35 anos de idade [...]

A rejeição das famílias, a repressão policial e o estigma da Aids (Síndrome de Imunodeficiência Adquirida) fizeram com que os travestis se fechassem cada vez mais num mundo à parte. Esta semana, o castelo ficou mais uma vez alvoroçado: é só chegar lá que os hóspedes vão logo mostrando as mordidas dos cães pastores, a arma empregada por PMs para acabar com o “trottoir” dos travestis.

[...] No final do ano passado, quando a repressão policial voltou a se tornar mais violenta, Brenda Lee chegou a pensar em formar um sindicato dos travestis para defender seus interesses [...] Dona do castelo e de uma oficina mecânica, [...] há quatro anos, ela deixou de “fazer a rua” [...]. A carreira de um travesti normalmente começa aos 15 anos e vai até os 40, mas há pelo menos duas sexagenárias em atividade: Conchita e Edna. [...] Uma das mais jovens, Jéssica, 21, faz questão de andar com seus seios à mostra, ares de rainha do castelo. [...] (*Folha de São Paulo*, 12/04/1986)<sup>195</sup>

A enunciação jornalística, naquele momento, (re)produzia o termo “aids” como um termo acusativo, atribuído para “sujar”, para imputar culpa por pretensos excessos ou desregramentos.<sup>196</sup> *Doença nova atinge homossexuais nos EUA. Congresso debate no Rio Aids, a doença que prefere os gays. Preferência da aids é mais pelas minorias.* No começo da década de 1980, reproduzindo matérias estrangeiras, os jornais do país passaram a fazer referência a um suposto “câncer gay”. Coube ao *Jornal do Brasil*, a dianteira.<sup>197</sup> Em 1983, foi a vez da *Folha de S. Paulo*, referindo-se pela primeira vez à aids, enunciar a “nova doença”. Numa espécie de ofensiva, a partir de então, a aids, concebida como doença social, transformou certas práticas e corporeidades em alvo preferencial das manchetes. O acontecimento discursivo da aids constituía-se, então, como um dispositivo, centrando atenção em práticas aludidas como “desviantes” e nos corpos ditos “extraviados”. Em páginas

<sup>195</sup> Travestis moram há seis meses no “castelo das bruxas” do Bexiga. *Folha de São Paulo*, 12 abr. 1986, p. 23.

<sup>196</sup> MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. São Paulo: *Sexualidad, salud y sociedad* – Revista Lationamericana. n. 1, 2009c, p. 126.

<sup>197</sup> O *Jornal do Brasil* foi quem primeiro enunciou a AIDS no país, na matéria “Câncer em homossexuais é pesquisado nos EUA”, em 3 de setembro de 1981. Neste momento, cumpre ressaltar, a AIDS ainda não havia sido designada como “Síndrome da Imunodeficiência Adquirida”.

policiais de jornais paulistanos, a designação “travestis” encarnava o antônimo de “ordem”, corporificando uma personagem específica, um tipo de sujeito, considerado “excessivo”, “perigoso”. *Folha e Estadão* investiam na produção de um sujeito aberrante, constituído como um “tipo”. Esses discursos articulavam-se no sentido de submeter os corpos, gêneros, desejos, a esquemas classificatórios, normas, afirmando a suposta naturalidade e estabilidade corporal de homem e mulher. A ideia de culpa por pretensos excessos libidinosos do corpo era informada, reiterando as noções e sentidos de “travestis” como antinaturais, excessos. Com a emergência da epidemia, uma obscena espetacularização da morte<sup>198</sup> era, então, produzida na forma de “notícia”, cruzando alvos da biopolítica à disciplinarização do corpo, por meio da ênfase discursiva na ideia de vigilância, controle, constituindo hierarquias.

O pânico da aids revelava um novo “desejo coletivo de expurgo” e de “eliminação”. O contaminado tornara-se uma “raça”, uma “espécie”, no sentido empregado por Foucault ao discutir a construção da homossexualidade enquanto fenômeno clínico. Essa “nova espécie” foi aglutinada à categoria clínica do “aidético” [...]. O saber epidemiológico, através da retórica do risco e de seu status de cientificidade, tornou-se meio de expressão de medos coletivos anteriores em relação a uma “psicologia do Outro”, em que fantasias de decadência e degeneração do passado se reatualizavam.<sup>199</sup>

Discursos normatizantes, outrora voltados aos chamados prazeres perversos, eram atualizados pelo acontecimento discursivo da aids. Constituindo um dispositivo histórico, esses discursos alternavam, então, estratégias, buscando desde o “convencimento”, “aconselhamento”, até a coerção, por meio de exercícios de poder e força que, como nos ensina Foucault, vão da incitação, indução, até, no limite, à coação.<sup>200</sup> Visando a (aparentemente) regular desejos, práticas, corporeidades, esses discursos intentavam reforçar a ideia de monogamia heterossexual, reiterando a norma cis e hetero. Produzindo hierarquias/diferenciações, históricas vulnerabilidades, específicas e também históricas discriminações, acionavam “processos e repetições que cristalizam sentidos, espaços, imagens e referências, que forjam realidades e experiências, participam de processos de subjetivação”.<sup>201</sup> Podemos

<sup>198</sup> PERLONGHER, Néstor. *O que é aids*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 74.

<sup>199</sup> MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. São Paulo: *Sexualidad, salud y sociedad* – Revista Lationamericana. n. 1, 2009c, p. 136.

<sup>200</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. Tradução de Vera Porto Carrero. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a, p. 231-249.

<sup>201</sup> LOPES, Fábio. Henrique. Travestilidades e ditadura civil-militar brasileira.: Apontamentos de uma pesquisa. Florianópolis: *Esboços*, v. 23, n. 35, 2016, p. 149.

afirmar que esses discursos produziam marcas, aqui pensadas como diferenciações, como processos históricos de atribuições de sentidos aos corpos, (hierarquizações de raça, etnia, gênero, classe, dentre outras), que são datadas, sempre arbitrárias, relacionais, disputadas, e distinguem, histórica e discursivamente, no interior do que chamamos sociedade, as posições de sujeito.

Diz-se que corpos carregam marcas. Poderíamos, então, perguntar: onde elas se inscrevem? Na pele, nos pelos, nas formas, nos traços, nos gestos? O que elas “dizem” dos corpos? Que significam? São tangíveis, palpáveis, físicas? Exibem-se facilmente, à espera de serem reconhecidas? Ou se insinuam, sugerindo, qualificando, nomeando? Há corpos “não marcados”? Elas, as marcas, existem de fato? Ou são uma invenção do olhar do outro?<sup>202</sup>

A enunciação jornalística atuava no sentido de criminalizar sujeitos (parafraseando Foucault) não “sobre o que eles fizeram, mas sobre aquilo que eles são, serão, ou possam ser”.<sup>203</sup> Nas páginas policiais da *Folha* e do *Estadão*, corpos, desejos, afetos e sexualidades de travestis se tornam “matéria”, classificados. Pessoas designadas como “travestis” se transformam no “outro”, sinônimo de risco, ameaça. Sob a cumplicidade médico-policial (de que dão notícia os próprios jornais de São Paulo que a articulavam), discursos conjugam “aids” e “peste”, reproduzindo “aids” como um mal relacionado à ideia de promiscuidade, atrelado a certos corpos aludidos como “poluidores”. Enunciados de higiene e policiamento, antigas políticas, pedagogias, táticas, técnicas de governo do outro eram atualizadas pelo acontecimento discursivo da aids:

#### **Vírus da Aids em travestis ameaça os heterossexuais**

Metade dos travestis que se prostituem nas ruas de São Paulo estão contaminados com o vírus que provoca a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (Aids). A constatação foi feita pelo infectologista Celso Carmo Mazza, 39, da Clínica de Doenças Infecciosas e Parasitárias do Hospital das Clínicas, que entre novembro de 1985 e junho desta ano colheu e analisou amostras de sangue de 64 travestis para uma tese de mestrado.

[...] O estudo, baseado principalmente nas análises sanguíneas e entrevistas individuais com travestis hospedados em duas habitações coletivas da cidade, concluiu com a observação de que o grupo pesquisado representa “alto risco de contagiosidade para a população de São Paulo”.

Segundo os dados fornecidos pelos entrevistados, cada travesti relaciona-se sexualmente com 27 homens, em média, por semana, o que daria, na amostra de 64

---

<sup>202</sup> LOURO, Guacira Lopes. Marcas do corpo, marcas de poder. In: LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 75.

<sup>203</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987, p 20.

indivíduos pesquisada por Mazza, cerca de 92 mil intercursos sexuais no período de um ano. Considerando que 33 dos exames de sangue realizados apresentaram resultado positivo, indicando a presença do vírus, Mazza afirma que somente nesse universo ocorreram 46 mil contatos sob risco de contaminação. [...]

A Saúde Pública precisa intervir, é preciso desestimular a prostituição homossexual masculina, colocar sob controle as casas de sauna que promovem relações sexuais coletivas e, principalmente, popularizar o teste que permite detectar a presença do vírus no sangue”. [...] “O que está havendo é complacência e timidez no combate à Aids” [...] “É hora de se enfrentar o problema de forma contínua e agressiva, até mesmo com atitudes coercitivas” [...] <sup>204</sup>

Em fins dos anos oitenta, conforme enunciados da *Folha* e do *Estadão*, São Paulo vive uma “cruzada”. Não por acaso, referindo-se à casa de Brenda Lee pelo epíteto “castelo”, jornais aludem ao enfrentamento da epidemia de hiv/aids, que se propagava, como uma espécie de caça às bruxas. Ressalto aqui os recursos estilísticos empregados na e pela enunciação jornalística do período (conforme a análise do corpus dos jornais *Folha* e *Estadão* da época), a linguagem invocando a ideia de medos coletivos (“medievais”), passados imaginados. <sup>205</sup> Essa linguagem/discurso sugere que:

entre os temas organizadores da ideia de doença, o da sexualidade é, sem dúvida, o mais obsessivo, do ponto de vista alegórico. Descrevendo um movimento similar a um “eterno retorno” através dos tempos e das culturas, articula-se de variadas maneiras com outros temas geradores de representações e da memória sobre a doença. Assim, a sexualidade estará quase sempre presente, também, no outro tema – na Geografia da doença – ou mais propriamente, como quer a alegoria, nos “lugares do mal”. <sup>206</sup>

No ano de 1987, ações policiais investiriam travestis como alvo de violências no centro de São Paulo, tendo como alibi a associação então construída entre travestis e aids, pelo “enredo” tramado na imprensa daquela década:

o travesti Xuxa, carioca acostumado a frequentar a rua Rego Freitas, na Boca do Lixo paulistana [...] não usa camisa-de-vênus e diz que protege sua saúde (e a dos outros) tomando banho, escovando os dentes e trocando de roupa de cama. “Confio em mim, e isso não é sadismo. Adoro os desafios e, pela minha psicologia, tenho certeza de que nunca pegarei essa coisa” – garante. [...] Talvez seja por atitudes como a do bissexual Xuxa que comecem a surgir propostas radicais em todo o País. Em Minas, já se falou em castração dos infectados, enquanto em São Paulo um delegado de polícia entende que a campanha de prevenção da doença deva passar

<sup>204</sup> Vírus da Aids em travestis ameaça os heterossexuais. *Folha de São Paulo*, 07 dez. 1986, p. 32.

<sup>205</sup> Para mais sobre aids e linguagem, ver: TRONCA, Ítalo. *As máscaras do medo: lepra e aids*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2000, 157 pp.

<sup>206</sup> TRONCA, Ítalo. Foucault e a linguagem delirante da memória. *XXII Simpósio Nacional de História ANPUH*. Anais... João Pessoa: 2003, p. 9.

pela prisão de travestis, homossexuais e prostitutas. Não é tudo, pois já houve também quem propusesse a criação de campos de concentração para isolar os pacientes. “Como é uma epidemia, é preciso dialogar com o transmissor, na tentativa de conscientizá-lo de que sua vida sexual não deve nem pode ter um efeito spray, do tipo “eu estou morrendo de Aids, mas antes da hora final vou ainda levar muita gente comigo” – defende o infectologista Vicente Amato Neto, um dos mais reverenciados especialistas do setor.<sup>207</sup>

Cabe aqui uma palavra a respeito da noção de sexualidade como dispositivo histórico, importante para pensarmos a emergência de discursos de verdade a respeito dos corpos e dos prazeres enquanto estratégia do biopoder. Enxergando a sexualidade “exatamente na encruzilhada do corpo e da população”,<sup>208</sup> com base no conceito de biopoder, compreendemos a importância do sexo em termos políticos na chamada sociedade contemporânea. O biopoder são técnicas presentes em todo o corpo social, utilizadas (em suas formas e procedimentos múltiplos) para obter a sujeição dos corpos e o controle das populações. É uma grande tecnologia, nas palavras de Foucault, “anatômica e biológica, individualizante e especificante”.<sup>209</sup> A verificada proliferação discursiva sobre sexo, a partir do século XIX (devido, principalmente, ao desenvolvimento da psiquiatria), constitui, segundo Foucault um dispositivo, um saber-poder obstinado em exercer um controle disciplinar do indivíduo e um governo estratégico da população. Para além de um problema da medicina, a população é também objeto de políticas públicas e sanitárias, de intervenções cotidianas, um problema político, policial e científico.<sup>210</sup> Depende da “gestão de uma polícia, que assegura a higiene silenciosa da sociedade ordenada”.<sup>211</sup> De intervenções de um “poder que se exerce no nível da vida cotidiana”, a partir de instituições da justiça, da polícia, da medicina, da psiquiatria e por discursos em linguagem pretensamente neutra, como o da ciência e do jornalismo.<sup>212</sup>

<sup>207</sup> Aids, um pesadelo para o Brasil. *O Estado de São Paulo*, 09 ago. 1987, p. 26.

<sup>208</sup> FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 300.

<sup>209</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 152.

<sup>210</sup> LOPES, Fábio Henrique. Possibilidades de conexão. Rio Grande do Norte: *Bagoas*, n. 16, 2017b, p. 183.

<sup>211</sup> FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 97.

<sup>212</sup> FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 219.

Biopolítica é o termo que Foucault utiliza para designar esses novos mecanismos de exercício de poder inventados no final do século dezoito e começo do dezenove. A biopolítica diferencia-se do dispositivo disciplinar, “é um mapa estratégico de forças, posicionamentos e funcionamentos, princípios, redes, diagramas, mas também práticas, formas e funções”.<sup>213</sup> Se a disciplina agia sobre os indivíduos, o biopoder age sobre a espécie “no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade”.<sup>214</sup> Diferente de uma anátomo-política (técnica de poder centrada no indivíduo-corpo), a biopolítica, nas palavras de Foucault, é massificante, não é individualizante, pois é aplicada à população. Cumpre ressaltar que essa nova tecnologia de poder, conforme Foucault enxerga, não exclui a técnica disciplinar. Os alvos do controle da biopolítica (a natalidade, a morbidade, a longevidade) cruzam-se às disciplinas (aos controles, às vigilâncias, às hierarquias, em instituições como hospitais, prisões, manicômios, escolas, fábricas), “o biológico reflete-se no político”.<sup>215</sup> Efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida, sociedades de normalização articulam “regulamentação” e “disciplina”. Foucault diz que essas duas tecnologias de poder (a disciplinar e a normalizadora), embora introduzidas com certa defasagem cronológica, são sobrepostas.<sup>216</sup> Podemos afirmar que as sociedades de normalização são desdobramentos das sociedades disciplinares,<sup>217</sup> ressaltando-se o entendimento de que a biopolítica lida com um problema de poder diferente, não o indivíduo-corpo, nem exatamente a “sociedade”, mas a população.

Cumpre observar que, Foucault, ao referir-se à biopolítica, a todo tempo está se referindo, sublinho, à Europa do século dezenove, ao então projeto médico, mas também político, de gestão estatal do sexo, da fecundidade, dos casamentos, nascimentos, sobrevivências; está se referindo à medicina das perversões, aos programas de eugenia, teorias de “degenerescência”, a tecnologias do sexo articuladas na segunda metade do século

<sup>213</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 188.

<sup>214</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 152.

<sup>215</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 155.

<sup>216</sup> FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 297.

<sup>217</sup> GADELHA, Sylvio. *Biopolítica, governamentalidade e educação*. Introdução e conexões, a partir de Michel Foucault. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, 240 p.

dezenove. Pensar a normalização contemporânea do corpo requer (explorando aqui possíveis conexões entre proposições de Foucault e as teorias *queer*) observar a relação entre a chamada norma heterossexual (todo um conjunto de prescrições que fundamentam processos históricos e sociais de regulação e de controle) e a produção de sujeitos ditos abjetos:

O dispositivo da sexualidade tão bem descrito por Foucault em sua gênese ganha, nas análises *queer*, um nome que esclarece tanto a que ele direciona a ordem social como seus procedimentos nesse sentido. A heteronormatividade expressa as expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural e, portanto, fundamento da sociedade. [...] é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar a todos para a heterossexualidade ou para organizarem suas vidas a partir de seu modelo supostamente coerente, superior e “natural”.<sup>218</sup>

O conceito de dispositivo, em Foucault, está relacionado às noções de saber, poder e (produção de) modos de sujeição. Os dispositivos, para Foucault, variam historicamente, mas podem se exercer conjugados. Assim, o dispositivo disciplinar, na modernidade, foi acoplado ao dispositivo da sexualidade (por meio da normalização e regulamentação) e integrou-se à biopolítica. A generalização do dispositivo da sexualidade dotou o corpo social inteiro de um “corpo sexual”, nas palavras de Foucault.<sup>219</sup>

Algumas ideias de Foucault são condições de possibilidade para o pensamento *queer*,<sup>220</sup> mobilizado aqui, que se apropria da crítica foucaultiana à noção de sexualidade. Em Foucault, a sexualidade é um dispositivo histórico, uma invenção, que articula estratégias de saber e de poder. A referência ao sexo/gênero implica, conforme Butler, em investigar “os fatos ostensivamente naturais do sexo produzidos discursivamente por vários discursos científicos a serviço de outros interesses políticos e sociais”.<sup>221</sup> Seguindo Butler, uma biopolítica de gênero institui o gênero binário como forma de humanizar/desumanizar os indivíduos.

<sup>218</sup> MISKOLCI, Richard. Abjeção e desejo. Afinidades e tensões entre a Teoria Queer e a obra de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.) *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009a, p. 232.

<sup>219</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 139.

<sup>220</sup> Ver: LOURO, Guacira Louro. Foucault e os estudos *queer*. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.) *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 135-142; MISKOLCI, *op. cit.*, 2009a; LOPES, Fábio Henrique. Possibilidades de conexão. Rio Grande do Norte: *Bagoas*, n. 16, 2017b, p. 162-196.

<sup>221</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 27.

### **Polícia Civil “combate” a Aids prendendo travestis.**

A Polícia Civil do Estado resolveu entrar no "combate" à Aids na cidade de São Paulo. Com este objetivo, foi lançada na madrugada de anteontem a "Operação Tarântula", um comando especial de policiamento que visa realizar detenções em flagrante de travestis nos principais locais de prática de "trottoir", aliciando os "fregueses" nas vias públicas. As primeiras ações da "Tarântula" já resultaram em 56 detenções [...].

Segundo Cruz [*delegado-chefe do Departamento das Delegacias Regionais de Polícia da Grande São Paulo, Degran*], o objetivo da "Operação Tarântula" é basicamente "espantar a freguesia" e assim diminuir a propagação da doença. "Os tempos de Nostradamus estão chegando", diz. Ele afirma acreditar que estamos num período pré-apocalíptico. [...]

Cruz nega ter dito que pretende enquadrar os detidos na Lei de Segurança Nacional ou que pretenda submetê-los a testes de Aids [...]. Para ele, os travestis podem responder por ultraje ao pudor público e crime de contágio venéreo.

A respeito do nome dado à operação policial, Cruz diz que a autoria é do delegado Aranha. "A Tarântula tem vários braços, braços longos, e o objetivo é atingir várias ruas e várias avenidas onde se efetua o "trottoir" indecente. (*Folha de S. Paulo*, 01/03/1987, p. 1)<sup>222</sup>

### **Denunciado abuso contra travestis**

A Corregedoria da Polícia Civil vai investigar possíveis abusos policiais contra travestis, homossexuais e prostitutas. [...] Segundo o presidente do Gapa, Paulo César Bonfim, a Aids está sendo encarada como questão de polícia, e não de saúde. No documento entregue a Muylaerte [*então secretário estadual de segurança pública de São Paulo*], ele denuncia que, no último sábado, dezenas de pessoas foram agredidas nas esquinas das ruas Marquês de Itu com Rego Freitas, no centro da cidade. "Eram travestis, homossexuais e prostitutas, a maioria portando documento de identidade e muitos dentro de bares da região. A pretexto de deter para averiguação, os policiais distribuíram socos e pontapés."

O secretário Muylaert concordou que "não há nenhum sentido em se pensar em prevenir ou combater a Aids através de métodos policiais" e disse que existe em São Paulo um problema cíclico em relação aos travestis. "Vivemos, tempos atrás, uma violenta repressão com o delegado Wilson Richetti e, nesta ocasião, eu e a Irede (a vereadora Irede Cardoso, que acompanhou os integrantes do Gapa) subscrevemos um manifesto contra aquela violência absurda".

Muylaert afirmou que, depois, houve uma mudança de política, mas "há queixas fortes" da população contra os travestis. Alguns realmente abusam e a polícia está autorizada a agir quando houver infração à lei". O secretário assegurou aos membros do Gapa que a chamada "operação tarântula", coordenada pela Seccional Sul do Degran, foi suspensa. Segundo Bonfim, do Gapa, esta operação tinha o objetivo de combater a Aids através da prisão de travestis. (*O Estado de S. Paulo*, 10/03/1987, p. 9).<sup>223</sup>

Ressalto, uma vez mais, os recursos estilísticos empregados na e pela imprensa, a linguagem invocando a ideia de medos coletivos, passados imaginados, “cruzes”, “profecias”. A enunciação em torno da aids aproximava-se, à época, de uma trama de romance policial, envolvendo corpos, cidade, numa rede complexa, um feixe de relações de poderes, construído no entrecruzamento tempo-espço. A ideia de expurgo, forjada pela

<sup>222</sup> Polícia Civil “combate” a Aids prendendo travestis. *Folha de São Paulo*, 01 mar. 1987, p. 1.

<sup>223</sup> Denunciado abuso contra travestis. *O Estado de São Paulo*, 10 mar 1987, p. 9.



visibilização de um sujeito “travesti” aludido como o “outro”, como “excesso” (figura pública execrável, “excretável”) indica que aids ensejou um projeto, no interior do que chamamos sociedade, centrado (como biopolítica) no corpo-espécie, na “população”, interessado em assegurar a higiene da sociedade, em ordenar, regular corpos, subjetividades.

O que a enunciação jornalística nos permite ressaltar sobre esse período, em fins da ditadura, um “período marcado indelevelmente por comportamentos heteronormativos, machistas, patriarcais e conservadores”<sup>224</sup> Abordados como um conjunto de acontecimentos discursivos, os enunciados da imprensa prestam-se a indicar que “fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado, a um nível mais elementar, cotidiano”, históricas e específicas discriminações foram “agenciadas e apropriadas como álibis para agressões, hostilidades e ódio, maximizadas não só pelo golpe, como pelo regime militar, em seus vários momentos”,<sup>225</sup> inclusive na dita Abertura (entre os anos de 1974-1985, conforme se convencionou).<sup>226</sup>

Desde 1976, a política de policiamento no centro da cidade de São Paulo (tendo por fundamentos legais a contravenção penal de vadiagem e a prisão cautelar previstas no Código de Processo Penal de 1941, então vigente) adotou um discurso de “limpeza” da cidade como justificativa para prisões de travestis nas chamadas rondas.<sup>227</sup> Agenciando históricas e específicas discriminações como álibis para agressões, durante o governo de Paulo Maluf (1979-1982), o policiamento na área central da cidade, sob o comando do delegado José Wilson Richetti, foi intensificado. Destaco o papel de alguns jornais de São Paulo na articulação de esforços para execução dessa política.

Em fins dos anos setenta e começo dos oitenta, a designação “travestis” é manchete nos diários paulistanos *Folha* e *Estadão*, que declaram, em suas páginas, guerra à noticiada “invasão” de travestis na cidade de São Paulo. Sob a forma de notícias, as empresas familiares dos Mesquitas e dos Frias, *Folha* e *Estadão*, ressignificam históricas e específicas discriminações. Agredindo com palavras, insultos, ajudam a constituir hierarquias, exclusões.

<sup>224</sup> LOPES, Fábio Henrique. Travestilidades e ditadura civil-militar brasileira.: Apontamentos de uma pesquisa. Florianópolis: *Esboços*, v. 23, n. 35, 2016a, p. 149.

<sup>225</sup> LOPES, Fábio Henrique. Possibilidades de conexão. Rio Grande do Norte: *Bagoas*, n. 16, 2017b, p. 171.

<sup>226</sup> FICO, Carlos. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2014, 391p.

<sup>227</sup> OCANHA, Rafael Freitas. As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Paulo: Editora EdUFSCar, 2014, p. 149-175.

Com destaque, no caderno principal da edição do dia 25 de março do ano de 1980, o periódico *Estadão* inicia uma série de reportagens (que, nas edições subseqüentes, ocupam páginas inteiras) nas quais o discurso do jornal conjuga os termos “travestis” e “perigo”. Pronunciam-se, nessas matérias, os cidadãos, os moradores (representados por categorias genéricas como “a cidade”, “o bairro”), além de instituições como a polícia e a justiça (bastante instadas em reportagens também da *Folha*).

*Travesti, presença crescente na cidade.*<sup>228</sup> *Travestis são presos por furtos.*<sup>229</sup> *Santos quer evitar travesti.*<sup>230</sup> *O perigo na invasão dos travestis.*<sup>231</sup> *Travesti brasileiro morto em Paris.*<sup>232</sup> *Expulsos da França, chegam 4 travestis.*<sup>233</sup> *Travestis assustados com agressor.*<sup>234</sup> *Bairro invadido por travestis.*<sup>235</sup> *Polícia deteve o travesti que esfaqueou ator.*<sup>236</sup> *A “guerra” aos travestis.*<sup>237</sup> *Delegado investe contra travestis.*<sup>238</sup> *Travesti da Bahia, morto a tiro em Paris.*<sup>239</sup> *Travesti mata outro no Centro.*<sup>240</sup> *Travesti criminoso é indiciado.*<sup>241</sup> *Travesti mata.*<sup>242</sup> *Bairro protesta ao governador contra travestis.*<sup>243</sup> *Moradores querem ação eficaz contra*

<sup>228</sup> Travesti, presença crescente na cidade. *Folha de São Paulo*, 16 ago. 1976, p. 07.

<sup>229</sup> Travestis são presos por furtos. *O Estado de São Paulo*, 14 fev. 1978, p. 20.

<sup>230</sup> Santos quer evitar travesti. *O Estado de São Paulo*, 18 fev. 1977, p. 16.

<sup>231</sup> O perigo na invasão dos travestis. *O Estado de São Paulo*, 28 mar. 1980, p. 01.

<sup>232</sup> Travesti brasileiro morto em Paris. *Folha de São Paulo*, 01 nov. 1980, p. 10.

<sup>233</sup> Expulsos da França, chegam 4 travestis. *Folha de São Paulo*, 21 nov. 1980, p. 10.

<sup>234</sup> Travestis assustados com agressor. *Folha de São Paulo*, 25 nov. 1980, p. 14.

<sup>235</sup> Bairro invadido por travestis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 abr. 1981, p. 12.

<sup>236</sup> Polícia deteve o travesti que esfaqueou ator. *Folha de São Paulo*, 02 mai. 1981, p. 08.

<sup>237</sup> A “guerra” aos travestis. *O Estado de São Paulo*, 27 jun. 1981, p. 15.

<sup>238</sup> Delegado investe contra travestis. *Folha de São Paulo*, 03 jan. 1982, p. 16.

<sup>239</sup> Travesti da Bahia, morto a tiro em Paris. *Folha de São Paulo*, 23 jun. 1982, p. 10.

<sup>240</sup> Travesti mata outro no Centro. *Folha de São Paulo*, 05 jul. 1982, p. 10.

<sup>241</sup> Travesti criminoso é indiciado. *Folha de São Paulo*, 08 jul. 1982, p. 10.

<sup>242</sup> Travesti mata. *O Estado de São Paulo*, 12 jul. 1983, p. 16.

<sup>243</sup> Bairro protesta ao governador contra travestis. *Folha de São Paulo*, 01 dez. 1983, p. 12.

travestis.<sup>244</sup> *Travesti mata em Indianópolis.*<sup>245</sup> *Travesti assassino tem de ficar 12 anos preso.*<sup>246</sup> *Travesti tenta matar e acaba preso.*<sup>247</sup>

Essas notas naturalizam a visibilidade da morte e da violência projetadas sobre travestis. Ao forjar e atrelar às diversidades noções de inconformidade, desvio, moldando, hierarquizando sujeitos, corporeidades, esse discurso busca exercer uma espécie de controle-sujeição, forçando a produção de um sujeito travesti “menos humano” (avesso da formação de sujeito elegível para o reconhecimento como humano).<sup>248</sup> Ao produzir uma identificação dessas pessoas com o inumano (como se buscasse “riscar”, “apagar” suas existências), busca inviabilizá-las, ou, doutro modo (como que consentindo que existam, mas em posição de inferioridade), deslegitimá-las. A designação “travestis” encarna, conforme esse discurso, o antônimo de ordem, corporifica um sujeito anormal, “aberrante” (inverso da formação de sujeito “reconhecível”, “possível”), limite ou exterioridade para os sujeitos-corpos naturalizados como normais. Como estratégia de enfrentamento a essa rede de micropoderes, veremos que Brenda exercita uma contraconduta, opondo resistência à tecnologia biopolítica que produz novas categorias de pessoa. Que inventa a figura do “diferente”, inferiorizado,

atribuindo-lhe uma realidade analítica, visível e permanente: encravo-o nos corpos, introdu-lo nas condutas, torna-o princípio de classificação e de inteligibilidade e o constitui em razão de ser e ordem natural da desordem. Exclusão dessas milhares de sexualidades aberrantes? Não, especificação, distribuição regional de cada uma delas. Trata-se, através da sua disseminação, de semeá-las no real e de incorporá-las ao indivíduo.<sup>249</sup>

Em abril de 1987, Brenda participa, junto a outras travestis paulistanas, da produção *Dores de Amor* e é matéria no *Caderno 2* (classificado como cultural) do jornal *Estadão*:

#### **Cinematográfica ambiguidade**

Há duas semanas, três suíços vasculham os guetos de travestis de São Paulo com uma câmera na mão e muita intuição na cabeça. Ciceroneados pelas maiores estrelas

<sup>244</sup> Moradores querem ação eficaz contra travestis. *O Estado de São Paulo*, 04 dez. 1983, p. 26.

<sup>245</sup> Travesti mata em Indianópolis. *O Estado de São Paulo*, 05 abr. 1984, p. 14.

<sup>246</sup> Travesti assassino tem de ficar 12 anos preso. *O Estado de São Paulo*, 31 ago. 1984, p. 13.

<sup>247</sup> Travesti tenta matar e acaba preso. *O Estado de São Paulo*, 19 jan. 1985, p. 11.

<sup>248</sup> BUTLER, Judith. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. *Contemporânea*, 2011, p. 28-29.

<sup>249</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 51.

do *show business* transformista da Paulicéia – Cláudia Wonder, Condessa, Brenda Lee, Cassandra [...] chegaram ao Brasil fascinados pelo “desdobramento teatral” que o simbolismo dos travestis contrapõem à “uma sociedade dominada por homens”.

Na terça-feira, [o cineasta] gravou um take no Ácido Plástico, com Cláudia Wonder de *crooner* da banda Jardim das Delícias. Antes, já tinha passado pelo Palácio das Princesas, uma pensão que abriga cerca de 35 travestis no centro de São Paulo, e zanzou pelo Nostromundo e Corinto, duas boates de frequência gay. A perspectiva do jovem realizador [...] é incisiva: ele acredita no travestismo como forma de expressão artística. “Travestismo é arte porque a expressão da procura da identidade é um processo criativo permanente. Estas exteriorizações da ambissexualidade psíquica sempre representam uma rotina no cotidiano do travesti, independente da atenção ou não do cenário da arte”. [...] O documentário sobre o travesti, que tem o nome provisório de *Anjos Não Têm Sexo*, tenta, segundo o diretor, driblar as implicações “viciosas que o tema sempre desperta”: o aspecto da marginalidade, as conclusões morais, a Aids. [...] <sup>250</sup>

Assistindo ao documentário, podemos ver que Brenda (representada, em sua casa, sempre em primeiro plano, como na tomada que reproduzo abaixo) ajuda a cristalizar uma imagem dela mesma e da casa como uma família (uma ideia de família ressignificada). Ao referir-se às outras travestis como “princesas” (no documentário e em reportagens), aludindo à casa como um “castelo”, Brenda torce o epíteto divulgado pela imprensa, “castelo das bruxas”. Subverte, assim, discursos que liam a prostituição como lugar de marginalização. Destaco que o plano escolhido pelo documentarista enfoca Brenda de cima para baixo, produzindo um enquadramento que podemos considerar assujeitante, pois situa o espectador em posição de superioridade, diminuindo a estatura do representado.



**Figura 26:** Brenda Lee no documentário *Dores de Amor*, 1987. Fonte: fotograma retirado do documentário.

<sup>250</sup> Cinematográfica ambiguidade. *O Estado de São Paulo*, 29 abr. 1987.

Brenda (re)existe à lógica inferiorizante pensada para sua vida, tomando o primeiro plano. De modo a revelar-se como um corpo político, militante, reinventa-se e a seus próximos. Faz das ruas palco de uma arte, ressignificando a oposição forjada palco/rua. Assumindo uma feição subversiva, os atos corporais de Brenda propõem e empreendem um contradiscurso que abala essa construção:

### **Travesti vai ao Fórum e depõe com roupas femininas**

Ontem, pela segunda vez, em seis meses, Cícero Caetano Leonardo, 36, foi ao Fórum do Jabaquara e Saúde (bairro do Jabaquara, zona sul de São Paulo), vestindo elegantes roupas femininas, como testemunha do processo 498/86 da 2ª Vara, de tentativa de homicídio. Cícero, o travesti “Brenda Lee”, que comanda uma pensão para travestis no bairro do Bexiga, acabou criando um precedente, ao obter autorização para depor com roupas femininas.

Alertado pela oficial de justiça [...] de que deveria trajar roupas masculinas, Cícero afirmou não ter nenhuma em seu guarda-roupa e confidenciou: “Roupa de homem, nem morta”. Foi autorizada. [...] Ao contrário do promotor público [...] que impedira o depoimento de Cícero, em fevereiro último, o juiz titular [...] julgou que a suposta testemunha vestia-se “convenientemente” [...] não ferindo lei do Código do Processo Penal. [...]

Com os cabelos pintados de loiro, 1,72 de altura e corpo feminino à custa de injeções de silicone e hormônio, Brenda Lee tem várias cicatrizes nos pulsos – cortes feitos com gilete para escapar de detenções. “Brenda” diz que já teve “inúmeras prisões”, quando, até oito anos, fazia “trottoir”, ou simplesmente “a rua”. Fala de situação semelhante em delegacias e apenas sorri ao saber da questão levantada por uma ameaçadora agente de fiscalização do Fórum, Conceição de Jesus Vilas Jubilato, “se ele for ao banheiro, em qual deles, de homem ou de mulher, deve ir”. O travesti responde que fingiria um desmaio e iria ao banheiro de um bar próximo.

A mesma Conceição ameaçava: “Se ele (Cícero) abrir a boca, vai ver”. Escortada por três policiais militares, exigiu a entrega do filme fotográfico do repórter da *Folha*, mostrando Brenda no Fórum. O diretor do órgão aprendeu o filme, afirmando que o repórter não se identificara à portaria e fizera as fotos sem autorização.

Contraditoriamente, a mesma “Brenda Lee” de quem cobram roupas masculinas poderá passar a receber verbas oficiais, da Secretaria de Estado de Saúde, em decisão prevista para a próxima segunda-feira. Sua pensão será, se as verbas forem autorizadas, transformada em um posto avançado para atendimento de travestis portadores de aids. Ela manterá vinte leitos para tratamento de doentes em fase inicial da síndrome. Hoje, na pensão, já existem três doentes com a síndrome que elimina a capacidade de defesa contra doenças.

Cícero Caetano Leonardo, Caetana, mãe Caeta, Brenda Lee. Mais do que identidade, estes quatro nomes identificam a trajetória do pernambucano da pequena Bodocó – quase divisa com o Ceará – que [...] de “família tradicional”, segundo diz, teve um pai “muito rígido”, que não permitia à mãe usar calças compridas, pois era coisa de “vagabunda”.

A medida consagra uma situação de fato. Desde 1982, quando os primeiros casos da doença foram diagnosticados em São Paulo, Brenda tem recebido em sua pensão doentes abandonados ou sem familiares, encaminhados pelo Hospital Emílio Ribas. Cuida de sua alimentação, medicação e, em último caso, do enterro. [...] Quando, há cerca de um mês, ele estacionou seu carro Santana vermelho, ano 86, no pátio do hospital, para encaminhar ao hospital, um de seus quatro pensionistas então doentes (um deles morreu na semana passada), logo foi acionado o médico infectologista encarregado do atendimento destes pacientes. A surpresa ficou restrita à clientela do saguão de espera. Vestido com um impecável “tailleur” de lãzinha branca

combinado com uma camisa de seda estampada de azul, uma exuberante Brenda contrastava com a “menina” conhecida nas ruas como Frida, a quem estava abraçada. Doente de Aids há mais de dois anos, Frida tinha olhar assustado, as mãos nervosas cruzadas sobre o colo, o peito magro arquejante, sem fôlego. Do brilho das antigas roupas de travesti, guardava apenas a echarpe de seda verde, amarrando o surrado casaco vison. Uma “decadência triste” [...]. (*Folha de São Paulo*, 10/08/1988)<sup>251</sup>

Brenda, como vimos, testemunha que a natureza pública do gênero (entendido como ato performativo) não é incosequente. Desconstruindo a pretensa lei de verdade do gênero, “que devemos reconhecer e que os outros têm de reconhecer”,<sup>252</sup> Brenda afronta o poder que busca assujeitá-la. A performance de gênero de Brenda explicita que “o consentimento tácito coletivo quanto a representar, produzir e sustentar gêneros polarizados e distintos como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade concedida a sua própria produção”.<sup>253</sup> Analisando a nota publicada pela *Folha de S. Paulo* em 10 de agosto de 1988, podemos afirmar que Brenda promove uma abertura ou, como dito na reportagem, abre um precedente. Brenda impõe-se como um corpo político, uma subjetividade não assujeitada. Como fez Rosa Parks, mulher negra norte-americana que, em 1955, recusou-se a levantar e ceder seu lugar no ônibus a um homem branco (tornando-se símbolo do movimento de boicote a leis segregacionistas que vigiam, à época, naquele país),<sup>254</sup> podemos dizer que Brenda “levantou-se”, nos anos oitenta, contra o *apartheid* de gênero. Interpelada, Brenda afrontou esse discurso, usando o deboche como estratégia, como a indicar que talvez não “seja preciso ser triste para ser militante, mesmo se o que se combate é abominável”.<sup>255</sup> Brenda, como fizeram outras mulheres que tiveram sua humanidade esvaziada, desafiou discursos supremacistas que afirmam certas pessoas como “ilegais”.

Com o recurso criativo à linguagem, o discurso do jornal, como uma arte, produz a figura do “corpo sob ameaça”, a ideia de doença como destino, espetacularizando a morte.

<sup>251</sup> Travesti vai ao Fórum e depõe com roupas femininas. *Folha de São Paulo*, 10 ago. 1988, p. 03.

<sup>252</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. Tradução de Vera Porto Carrero. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a, p. 235.

<sup>253</sup> BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras*, n. 78, 2018, p. 6.

<sup>254</sup> DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018.

<sup>255</sup> FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não fascista. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, New York, Viking Press, 1977, p. 11-14.

Gerando formas de reconhecibilidade diferenciada, vulnerabiliza, informando quais corpos importam/pesam e quais não.

Cabe aqui esclarecer o que estou chamando de precariedade. Butler nos ensina que todas as vidas são precárias, ou seja, que todas as vidas dependem de certas condições que a sustentem (como alimentação, abrigo, cuidados, educação, direitos, proteção). A precariedade é uma condição compartilhada, não é um aspecto de nenhuma vida tomada em específico. A precariedade, segundo Butler, implica em uma necessária interdependência das pessoas, o que significa dizer que todas as vidas dependem de redes e condições (sociais, de trabalho, institucionais e ambientais) de subsistência. Embora seja generalizada, a condição de precariedade é distribuída diferencialmente, Butler aponta.

A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte. Essas populações estão mais expostas a doenças, pobreza, fome, deslocamentos e violência sem nenhuma proteção.”<sup>256</sup>

Quais vidas são qualificadas como vidas humanas? Quais corpos importam, são passíveis de luto, pesar? Discursos precarizantes, que lançam corpo em zonas de abjeção são produzidos interseccionalmente. À margem da construção normativa de gênero, sexualidade, raça, o “abjeto” não se materializa, não encontra legitimidade social, perdendo, parcialmente, seu *status* de humano. Lembro (aludindo aqui à reflexão da pensadora Angela Davis em torno das vidas negras, assim referidas pelo movimento antirracista *Vidas negras importam*), que a categoria “ser humano” (pretensamente universal) é historicamente excludente, pois refere-se, clandestinamente, à cor branca e ao gênero masculino, é uma categoria generificada e racializada.<sup>257</sup> Essa reflexão aponta a necessidade de se problematizar discursos que, negando a humanidade do “outro”, produzem “ideais do humano”, fazendo com que certos corpos e vidas pareçam mais precariamente que outros, “dependendo de que versões do corpo, ou da morfologia em geral, apoiam ou endossam a ideia da vida humana digna de proteção, amparo, subsistência e luto”.<sup>258</sup>

<sup>256</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, p. 46.

<sup>257</sup> DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 85.

<sup>258</sup> BUTLER, *op. cit.*, p. 85.

Aqui lembro Foucault sobre a especificidade do racismo na contemporaneidade. O biopoder, em suas formas e procedimentos múltiplos, consiste em técnicas para obter a sujeição dos corpos, controlar o corpo social. E o racismo está ligado a essa técnica de poder.<sup>259</sup> Ao propor e exercitar o cuidado de si e dos outros, Brenda sugere a formação de redes como forma de vida e de relação, apontando como “natureza” das pessoas, a sua condição subjetiva, fundamentalmente relacional e interdependente. Ao morrer em 1996 (vitimada por um assassinato), deixa como rastros dessa sua proposta potente, a casa de apoio, designada Casa Brenda Lee, que se tornou um centro de referência e que inspirou a criação de um prêmio em direitos humanos no país com seu nome. Brenda ajuda a ressignificar a ideia de família, ao propor e exercitar o alargamento da categoria “humano”.

---

<sup>259</sup> FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 309.





## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A analítica da normalização, proposta por Michel Foucault, e a problematização de gênero, formulada por Judith Butler, ajudaram aqui a observar as relações entre cisheteronormatividade e a produção de abjeção e hierarquias. Esta dissertação foi impactada pelas potências críticas advindas das teorias *queer* e do transfeminismo que, propondo abordagens do gênero para além da sua forma cisheterossexista, sugerem redefinições e complexificações das questões feministas. Aproximações com essas literaturas ajudaram a pensar o feminismo “não como algo que adere aos corpos, não como algo enraizado em corpos marcados pelo gênero, mas como uma abordagem – como uma forma de interpretação conceitual, como uma metodologia, como um guia para estratégias de luta”.<sup>260</sup> Nesse sentido, realizei um exercício interseccional, visando a enxergar a hierarquização de gênero vinculada a outras hierarquias.

Ao abordar, enquanto discursos, os conteúdos noticiosos que constituí como fontes, procurei elementos que, em vez de renaturalizar normatizações, pudessem apontar indícios de como desestabilizar a cisheteronormatividade. Sem a pretensão de ser prescritivo, intentei uma reflexão que, potencialmente transformadora, contribua para o aprofundamento de teorias e práticas que abranjam as diversas corporeidades e identidades de gênero. Valendo-me do deslocamento teórico efetuado por Foucault em seus últimos estudos, em vez de insistir em analisar o que designamos “sujeito”, pensei as “subjetividades”. Antes de legitimar uma teoria (parafraseando Foucault), almejei, pela desconstrução, “pensar diferentemente do que se pensa e perceber diferentemente do que se vê [...] para continuar a olhar e refletir”.<sup>261</sup>

Ao analisar a emergência histórica de travestis e transexuais nos diários *Folha e Estado de S. Paulo* entre os anos setenta e oitenta, busquei (ênfatizando a noção de construção ativa das subjetividades) realçar a invenção de modos de “vida artista”. Enfocando a produção de corporeidades, privilegiei históricas construções de si que, implicando em relações de amizade, cuidado de si e cuidado dos outros, transformam a vida precarizada em vida potente.

<sup>260</sup> DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 40.

<sup>261</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 1994, p. 13.

Assumindo o desafio de historicizar subjetividades a partir de discursos da imprensa, tomei a enunciação jornalística como uma rede discursiva (construída a partir de diferentes lugares).

Na esteira de Foucault, podemos afirmar que, no campo jornalístico, a configuração discursiva, por meio do encadeamento de fragmentos narrativos oferecidos dia a dia nas páginas dos jornais, deve ser considerada como o relacionamento no discurso jornalístico de um certo número de elementos distintos. Uns referem-se ao *status* dos jornalistas, outros ao lugar institucional e técnico de onde falam, outros a sua posição de sujeitos que percebem, observam, descrevem, interpretam etc. Pode-se dizer que esse relacionamento de elementos diversos na produção do discurso jornalístico instaura entre todos elementos um sistema de relações que não é, de fato, dado nem constituído *a priori*; e se tem uma unidade é porque emprega de forma constante esse feixe de relações.<sup>262</sup>

Ao admitir aqui a noção de gênero como performatividade (que desconstrói a noção de sujeito como “identidade”), pude pensar o corpo como “fronteira variável, [...] superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e da heterossexualidade”.<sup>263</sup> Sem aludir à ideia de um sujeito “voluntarista”, privilegiei subjetividades que evocam a heterossexualidade e, ao mesmo tempo, a deslocam, desestabilizando a ordem discursiva dos gêneros binários. Procurei não subestimar a resignificação da noção de “mulher de verdade” produzida por essas subjetividades, que (desnudando o sistema heteronormativo) colocam em questão a inevitabilidade do dimorfismo sexual, a pretensa naturalidade e estabilidade corporal de “homem” e “mulher”. Frequentemente reconhecidas e subjetivadas como artistas/*performers*, as subjetividades trans produzem uma existência-obra. Criam jeitos-de-ser, operando em um campo múltiplo e móvel de relações, as quais geram efeitos inesperados, individualizações, singularidades, designadas aqui como artes da existência.

[...] o que posso “ser”, de maneira bem literal, é limitado de antemão por um regime de verdade que decide quais formas de ser serão reconhecíveis e não reconhecíveis. Embora esse regime decida de antemão qual forma o reconhecimento pode assumir, ele não a restringe. Na verdade, “decidir” talvez seja uma palavra muito forte, pois o regime de verdade fornece um quadro para a cena do reconhecimento, delineando quem será classificado como sujeito de reconhecimento e oferecendo normas disponíveis para o ato de reconhecimento. [...] Nesse cenário, nossas decisões não são determinadas pelas normas, embora as normas apresentem o quadro e o ponto de referência para quaisquer decisões que venhamos a tomar. Isso não significa que dado regime de verdade estabeleça um quadro invariável para o reconhecimento;

<sup>262</sup> MOURA, Maria Betânia do Socorro. Memória discursiva em Foucault e acontecimento jornalístico. Minas Gerais: *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*, p. 7

<sup>263</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 44.

significa apenas que é em relação a esse quadro que o reconhecimento acontece, ou que as normas que governam o reconhecimento são contestadas e transformadas.<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> BUTLER, Judith. Sujeitos foucaultianos. In: BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b, p. 35.



## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### 1. Livros

PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016, 239 p.

RITO, Lucia. *Muito prazer, Roberta Close*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, 181 p.

### 2. Fonte digital

BRASIL. Ditadura e Homossexualidades. In: BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014, p. 299-311. Disponível em [http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_2\\_digital.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_2_digital.pdf) Acesso em 28/03/2018.

### 3. Jornais digitalizados

Acervo do jornal *O Estado de S. Paulo*. Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/>

Acervo do jornal *Folha de S. Paulo*. Disponível em <http://acervo.folha.uol.com.br/>

### 4. Documentários

DORES de Amor. Direção de Matthias Kälin e Pierre-Alain Meier. São Paulo: 1987. (58 min.), son., color.

MEU amigo Claudia. Direção de Dácio Pinheiro. São Paulo: Piloto, 2009. (87 min.), son., color.

SÃO PAULO em *Hi-fi*. Direção de Lufe Steffen. São Paulo: 2013. (120 min.), son., color.

UMA Nova Onda de Liberdade: a História do Madame Satã. Direção de Wladimir Ratys Marques da Cruz. São Paulo: BDT Filmes, 2015. (106 min), son., color.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. O historiador naïf ou a análise historiográfica como prática de excomunhão. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 192-215.

BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008, 223 p.

\_\_\_\_\_. O que pode uma teoria? Estudos transviados e despatologização das identidades trans. *Florestan*, n. 2, 2014, p. 46-66

BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, 141 p.

BORTOLOZZI, Remon Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. *Quaderns de Psicologia*, vol. 17, n. 3, 2015, p. 123-134.

\_\_\_\_\_. Itinerários para memórias da arte transformista paulistana. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 5, 2017, p. 9-21.

BRANCO, Guilherme Castelo. Anti-individualismo, vida artista: uma análise não-fascista de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 143-151.

BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria. *Estudos feministas*, 2002a, p. 155-167.

\_\_\_\_\_. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael. M. Mérida. (org.). *Sexualidades transgressoras*. Uma antologia de estudos queer. Barcelona: 2002b, p. 55-80.

\_\_\_\_\_. Acerca del término “queer”. In: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002c, p. 313-339.

\_\_\_\_\_. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002d, 352 p.

\_\_\_\_\_. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. *Contemporânea*, 2011, p. 13-33.

\_\_\_\_\_. Regulações de Gênero. *Cadernos Pagu*, n. 42, 2014, p. 249-274.

\_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, 287 p.

\_\_\_\_\_. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. (org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b, p. 153-172

\_\_\_\_\_. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, 198 p.

\_\_\_\_\_. Sujeitos foucaultianos. In: BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b, p. 34-39.

\_\_\_\_\_. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras*, n. 78, 2018, p. 2-16.

\_\_\_\_\_. Precisamos parar o ataque à “ideologia de gênero”. Tradução de Carla Rodrigues. *Sexuality policy watch*, 2019.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 27-30.

COSTA, Maria Cristina Castilho. (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008, 145 p.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018.

DELEUZE, Gilles. ¿Qué es un dispositivo? In: DELEUZE, G. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1989, p. 155-163.

\_\_\_\_\_. A vida como obra de arte. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pal Pélbart. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 118-126.

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanesi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 139-140.

DENIZART, Hugo. *Engenharia erótica: travestis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, 127 p.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 15

DURST, Rogério. *Madame Satã: com o diabo no corpo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, 76 p.

FARINA, Roberto. *Transsexualismo: do homem à mulher normal através dos estados de intersexualidade e das parafilias*. São Paulo: Novalunar, 1982, 285 p.

FICO, Carlos. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2014, 391p.

FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não fascista. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, New York, Viking Press, 1977, p. 11-14.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 1994, p. 232



\_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. Tradução de Vera Porto Carrero. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995a, p. 231-249.

\_\_\_\_\_. Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995b, p. 253-268

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* In: FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber*. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. O cuidado com a verdade. Organização de Manoel Barros da Motta. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 241-251.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, 176 p.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 22ª ed., 2012b, 74 p.

\_\_\_\_\_. De outros espaços. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos Avançados*, 2013, p. 113-122.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, 254 p.

FRANCO, Stella Maris Scatena; SILVA, Natania Neres; OLIVEIRA, Júlia Glaciela Silva. Gênero e travestilidade nas telas de cinema: a trajetória de Claudia Wonder em filme documentário. *Caderno Pesquisa do Cdhis*, v. 30, nº 1, 2017, p.154-181.

FRANZONI, Sabrina; RIBEIRO, Daiane Bertasso; LISBOA, Sílvia Saraiva de Macedo. A verdade no jornalismo: relações entre prática e discurso. *Verso e Reverso*, 2011, p. 45-52.

GADELHA, Sylvio. *Biopolítica, governamentalidade e educação*. Introdução e conexões, a partir de Michel Foucault. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, 240 p.

GREEN, James. *Além do Carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000, 544 p.

GUIMARÃES, Rafael Siqueira de; BRAGA, Cléber. O que nos ensinam Claudia Wonder e Alfredo Sternheim em “Sexo dos anormais”? *Textura*, v. 18, n. 38, 2016, p. 110-122.

JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey. Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais. *Cronos*, v. 11, n. 2, 2010, p. 8-19.

\_\_\_\_\_. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Brasília, 2012a, 42 p.

\_\_\_\_\_.; MARQUES FILHO, Adair. A mulher hiper-real e outras mulheres no imaginário e no corpo feminino trans. *II Encontro Nacional de Pesquisa em moda*, 2012b, 14 p.

\_\_\_\_\_. *O conceito de Heterocentrismo: um conjunto de crenças enviesadas e sua permanência*. Bragança Paulista: Psico-USF, v. 18, n. 03, 2003, p. 363-372.

\_\_\_\_\_.; ALVES, Hailey. Gênero sem essencialismo: feminismo transgênero como crítica do sexo. *Universitas Humanística*, 2014, n.78, p. 241-257

\_\_\_\_\_. (et. al). *Transfeminismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015, 193 p.

JULIÃO, Rafael Barbosa. *Segredos de liquidificador: um estudo das letras de Cazuza*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: UFRJ, 2010, p. 76-77.

LEITE JÚNIOR, Jorge. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico*. São Paulo: Annablume, 2011, 240 p.

LOPES, Fábio Henrique. Travestilidades e ditadura civil-militar brasileira.: Apontamentos de uma pesquisa. Florianópolis: *Esboços*, v. 23, n. 35, 2016a, p. 145-167.

\_\_\_\_\_. Visibilidade da experiência Trans! Corpos, idades e imagens. *Sociopoética*, v. 1, 2016b, p. 04-22.

\_\_\_\_\_. Escritas de si e artes de viver transgênero: as insubordinações de uma escrita trans?. In: Anselmo Peres Alós. (org.). *Poéticas da masculinidade em ruínas*. O amor em tempos de AIDS. 01 ed. Santa Maria: UFSM/PPGL, 2017a, p. 127-149.

\_\_\_\_\_. Possibilidades de conexão. Rio Grande do Norte: *Bagoas*, n. 16, 2017b, p. 162-196.

\_\_\_\_\_. Cisgeneridade e historiografia: um debate necessário. In: SOUSA NETO, Miguel Rodrigues; GOMES, Aguinaldo Rodrigues. *História e teoria queer*. Salvador, BA: Devires, 2018.

\_\_\_\_\_. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960. *Aloma Divina. Revista transversos*, v. 2018, p. 52-69.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. Florianópolis: *Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, 2001, p. 541-553.

\_\_\_\_\_. Marcas do corpo, marcas de poder. In: LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 75-89

\_\_\_\_\_. Foucault e os estudos queer. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.) *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 135-142.

MARTINS, Ana Luiza; DE LUCA, Tania Regina. (orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, 304 p.

MENESES, Emerson Silva; JAYO, Martin. Presença travesti e medição sociocultural nos palcos brasileiros. Uma periodização histórica. *Extraprensa*, v. 11, 2018, p. 165.

McLAREN, Margareth. Foucault e o corpo: uma reavaliação feminista. In: McLAREN, Margareth. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 112-122.

MISKOLCI, Richard. Abjeção e desejo. Afinidades e tensões entre a Teoria Queer e a obra de Michel Foucault. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.) *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009a, p. 325-338.

\_\_\_\_\_. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: *Sociologias*, Porto Alegre, n. 21, 2009b, p. 150-182.

\_\_\_\_\_.; PELÚCIO, Larissa. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. São Paulo: *Sexualidad, salud y sociedad – Revista Lationamericana*. n. 1, 2009c, p. 125-157.

\_\_\_\_\_. *Teoria Queer: Um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a.

\_\_\_\_\_. A Gramática do Armário: notas sobre segredos e mentiras em relações homoeróticas masculinas mediadas digitalmente. In: PELÚCIO, Larissa (et. al.) *Sexualidade, Gênero e Mídia: Olhares Plurais para o Cotidiano*. Marília: *Cultura Acadêmica*, 2012b, p. 35-52.

MOURA, Maria Betânia do Socorro. Memória discursiva em Foucault e acontecimento jornalístico. Minas Gerais: *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*, p. 1-12

OCANHA, Rafael Freitas. As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. (orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Paulo: Editora EdUFSCar, 2014, p. 149-175.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. São Paulo: *História*, v. 24, n. 1, 2005, p.77-98.

\_\_\_\_\_. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, v. 12, nº 22, 2011, p. 270-283.

PELÚCIO, Larissa. Na noite nem todos os gatos são pardos: notas sobre a prostituição travesti. São Paulo: *Cadernos Pagu*, n. 25, 2005, pp. 217-248.

\_\_\_\_\_. *Entrevista de Cláudia Wonder a Larissa Pelúcio*. 2006 Disponível em <http://www.ufscar.br/cis/2010/11/entrevista-de-claudia-wonder-a-larissapelucio/> Acessado em 06/07/2019.

PERLONGHER, Néstor. *O que é Aids*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, 94 p.

PRECIADO, Paul Beatriz. Entrevista com Beatriz Preciado. *Cadernos Pagu*, n. 28, 2007, p. 375-405. Entrevista concedida a Jesús Carrillo.

\_\_\_\_\_. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

\_\_\_\_\_. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Florianópolis: *Estudos Feministas*, 2011, p. 11-19.

\_\_\_\_\_. Basura y género. Mear/cagar. Masculino/feminino. *Parole de queer*, 2013.

\_\_\_\_\_. *Quem defende a criança queer?* Tradução de Cícero Oliveira. *Revista Geni*, 2014.

PROCHNO, Caio César Souza Camargo; ROCHA, Rita Maria Godoy. O jogo do nome nas subjetividades travestis. *Psicologia & Sociedade*, 2011, v. 23, n. 2, p. 254-261.

RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço; GÓIS, João Bosco Hora. Homossexualidades e construção de mecanismos de proteção social. *Revista Pensamiento Actual*, v. 14, n. 23, 2014a, p. 19-27.

\_\_\_\_\_. De Denner a Chrysóstomo, a repressão invisibilizada: as homossexualidades na ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. EdUFSCar, 2014b, p. 201-244.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução: Plínio Dentzien. Revisão: Richard Miskolci e Júlio Assis Simões. *Cadernos Pagu*, n. 28, 2007, p. 19-54.

SILVA, Natanael de Freitas. *Dzi Croquettes: invenções, experiências e práticas de si. Masculinidades e Feminilidades vigiadas*. 2017. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: UFRRJ.

TORRÃO FILHO, Amílcar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. São Paulo: *Cadernos Pagu*, 2005, p. 127-152.

TRONCA, Ítalo. *As máscaras do medo: lepra e aids*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2000, 157 pp.

\_\_\_\_\_. Foucault e a linguagem delirante da memória. *XXII Simpósio Nacional de História ANPUH*. Anais... João Pessoa: 2003, p. 1-14.

VERGUEIRO, viviane. *De uma renúncia e de resistência trans\* anticoloniais*. Disponível em [https://www.academia.edu/4716637/De\\_uma\\_ren%C3%Bancia\\_e\\_de\\_resist%C3%Aancias\\_trans\\_anticoloniais](https://www.academia.edu/4716637/De_uma_ren%C3%Bancia_e_de_resist%C3%Aancias_trans_anticoloniais), 2013.

\_\_\_\_\_. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015.

VERAS, Elias Ferreira. *Travestis: carne, tinta e papel*. Curitiba: Editora Prismas, 2017, 213 p.