

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

**TESE**

**LUZES, WONDER, AÇÃO!**

**Subjetividades travestis em São Paulo, décadas de 1970 e 1980**

**Seropédica**

**2023**



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

**LUZES, WONDER, AÇÃO!**

**Subjetividades travestis em São Paulo, décadas de 1970 e 1980**

**MARCIO ALMEIDA NICOLAU**

**Sob orientação da**

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria da Glória de Oliveira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - PPHR/UFRRJ, Área de Concentração Relações de Poder e Cultura, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

**Seropédica**

**2023**

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

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

N6391 Nicolau, Marcio Almeida, 1980-  
Luzes, Wonder, ação! Subjetividades travestis em  
São Paulo, décadas de 1970 e 1980 / Marcio Almeida  
Nicolau. - Seropédica, 2023.  
208 f.: il.

Orientadora: Maria da Glória de Oliveira.  
Tese(Doutorado). -- Universidade Federal Rural do Rio  
de Janeiro, Doutorado em História, 2023.

1. Claudia Wonder . 2. travestis. 3.  
subjetividade. 4. gênero. 5. assujeitamento. I.  
Oliveira, Maria da Glória de, 1961-, orient. II  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.  
Doutorado em História III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



**TERMO Nº 535 / 2023 - PPHR (12.28.01.00.00.49)**

**Nº do Protocolo: 23083.030628/2023-67**

**Seropédica-RJ, 15 de maio de 2023.**

MARCIO ALMEIDA NICOLAU

TESE submetida como requisito parcial para obtenção do grau de DOUTOR EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História - Curso de DOUTORADO, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

TESE APROVADA EM 12 de maio de 2023

Dr. BENITO BISSO SCHMIDT, UFRGS Examinador Externo à Instituição

Dra. JAQUELINE GOMES DE JESUS, IFRJ Examinadora Externa à Instituição

Dra. LETÍCIA PUMAR ALVES DE SOUZA, OUTRO Examinadora Externa à Instituição

Dra. RENATA RODRIGUES BRANDÃO, SEE Examinadora Externa à Instituição

Dra. MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA, UFRRJ Presidente

**(Assinado digitalmente em 15/05/2023 13:42 )**

MARIA DA GLORIA DE OLIVEIRA  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
DeptHRI (12.28.01.00.00.86)  
Matrícula: 1544166

**(Assinado digitalmente em 19/05/2023 06:41 )**

RENATA RODRIGUES BRANDÃO  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: 070.223.417-61

**(Assinado digitalmente em 24/05/2023 09:15 )**

JAQUELINE GOMES DE JESUS  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: 852.352.021-04

**(Assinado digitalmente em 16/05/2023 11:41 )**

BENITO BISSO SCHMIDT  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: 424.145.040-72

**(Assinado digitalmente em 16/05/2023 09:31 )**

LETÍCIA PUMAR ALVES DE SOUZA  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: 057.130.977-14

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp>  
informando seu número: **535**, ano: **2023**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **15/05/2023** e o  
código de verificação: **85105af876**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Fábio Henrique Lopes, colaborador desta pesquisa desde o mestrado. À professora Renata Rodrigues Brandão, incentivadora desde a graduação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. À professora Letícia Pumar Alves de Souza, pelas aulas no mestrado, exercitando a reflexão sobre imagens, que me ajudaram a caminhar na escrita da tese. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - PPHR/UFRRJ, em especial à professora Maria da Glória de Oliveira, pelos seminários, as provocações densas e, ao mesmo tempo, leves, que me fizeram perseguir melhores maneiras de criar problemas, como diz Judith Butler, ou problematizar, como diria Michel Foucault, sobre o movimento crítico, analítico, que não objetiva “dizer tudo”, uma verdade absoluta, mas indagar, suspeitar, esboçar teorizações. À professora Jaqueline Gomes de Jesus e ao professor Benito Bisso Schmidt, pelas leituras críticas. A Saulo Taveira, por tudo.

*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*

*Meu olho de Diana/ meu peito de Afrodite/ minha verdade de Atena/ quem quiser que acredite/ Sou diva da dúvida/ Wonder pra você/ A verdade do que sou/ não está no RG.*

Claudia Wonder, *Diva da dúvida*

*Não considero necessário saber exatamente quem sou. O que constitui o interesse principal da vida e do trabalho é que eles lhe permitem tornar-se diferente do que você era no início.*

Michel Foucault, *Verdade, Poder, Si Mesmo*

*Talvez seja ainda mais importante reconhecer que a ética requer que nos arrisquemos precisamente nos momentos de desconhecimento, quando aquilo que nos forma diverge do que está diante de nós, quando nossa disposição para nos desfazer em relação aos outros constitui nossa chance de nos tornarmos humanos.*

Judith Butler, *Relatar a si mesmo*

## RESUMO

NICOLAU, Marcio Almeida. **LUZES, WONDER, AÇÃO! Subjetividades travestis em São Paulo, décadas de 1970 e 1980.** Tese de Doutorado em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica – RJ, 2023.

Esta pesquisa tem por objetivo historicizar a emergência de subjetividades travestis em São Paulo entre os anos setenta e oitenta, através de uma montagem das histórias cruzadas de Claudia Wonder, Andréa de Mayo, Brenda Lee e Thelma Lipp. O foco da tese está nas práticas de assujeitamento e de subjetivação, tomando por fio condutor os textos autobiográficos de Wonder, os registros filmicos de suas performances e modos de elaboração de si. Ressalto estratégias de desassujeitamento, a construção de si pelo outro e por si, estéticas estilizadas, provisoriamente estáveis. Privilegio práticas que desencadeiam éticas e políticas outras, artes de si, formas renovadas de estar na vida, de ser o que não se era antes, deixar de ser. Argumento que essas práticas, atualizando as maneiras dizíveis de existência e de relações, mostram a ambivalência do poder que permite os processos de subjetivação. Destaco performances de gênero que indicam a subjetivação como um fazer que abre novas situações e reviravoltas dentro de um campo de probabilidades, de modos possíveis de se ver e de aparecer.

**Palavras-chave:** Claudia Wonder; travestis; subjetividade; gênero; assujeitamento.

## **ABSTRACT**

NICOLAU, Marcio Almeida. **LIGHTS, WONDER, ACTION! Transvestite subjectivities in São Paulo, the 1970s and 1980s.** Doctoral Thesis in History, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Seropédica – RJ, 2023.

This research aims to historicize the emergence of transvestite subjectivities in São Paulo between the seventies and eighties, through a montage of the crossed stories of Claudia Wonder, Andréa de Mayo, Brenda Lee and Thelma Lipp. The focus of the thesis is on practices of subjection and subjectivation, taking Wonder's autobiographical texts, the filmic records of his performances and modes of self-elaboration as a guiding principle. I emphasize dissubjecting strategies, the construction of oneself by the other and by oneself, stylized aesthetics, provisionally stable. I privilege practices that trigger other ethics and policies, arts of the self, renewed ways of being in life, of being what one was not before, ceasing to be. I argue that these practices, updating the sayable ways of existence and relationships, show the ambivalence of power that allows the processes of subjectivation. I highlight gender performances that indicate subjectivation as a doing that opens up new situations and twists within a field of probabilities, of possible ways of seeing and appearing.

**Keywords:** Claudia Wonder; transvestites; subjectivity; gender; subjection.



## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	01
Historicizar subjetividades.....	06
Problematizar gênero.....	11
Montando escritas.....	16
CAPÍTULO 1.....	25
WONDER! A CENA <i>UNDERGROUND</i> .....	25
1.1 Diva Wonder no Satã.....	27
1.2 Rogéria e outros mitos.....	42
1.3 Celeste, Divina e outras divas.....	49
CAPÍTULO 2.....	62
ANJOS DA BARRA PESADA, LUZES!.....	62
2.1 Andréa de Mayo, um mito na vida paulistana.....	66
2.2 Brenda Lee, anjo da guarda das travestis.....	86
2.3 Claudia Maravilha, uma mulher fantástica.....	106
CAPÍTULO 3.....	112
A DIVA <i>WONDERGROUND</i> , AÇÃO!.....	112
3.1 Musas travestis na Boca do cinema.....	117
3.2 Close em Thelma e Roberta.....	133
3.3 Vômito do mito da nova geração.....	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	178

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não longe de sua morte, Claudia Wonder (1955-2010) – multiartista, travesti, paulistana – conta, em entrevista, no ano de 2008, que, num dia das mães, quatro anos antes, quando visitou o túmulo de sua mãe, “uma de minhas tias resolveu contar alguns ‘segredos de família’ e eu descobri que nasci intersexo”.<sup>1</sup> Ela diz que sentiu a necessidade de narrar essa história, “contei isso na *G Magazine* em minha coluna logo que fiquei sabendo em 2004. Foi uma forma de exorcizar o nó que deu na minha cabeça”, pois “passei minha vida inteira acreditando que era travesti”, explica.<sup>2</sup> Ao dizer isso, induzida por um dispositivo de confissão – feito Herculine Barbin (1838-1868), que perto de seu suicídio, interrogada por médicos e homens da lei, escreveu suas memórias, as quais Michel Foucault publicou sob o prefácio intitulado *O verdadeiro sexo*, que aqui parafraseio –,<sup>3</sup> Wonder parece expressar um desejo de responder à questão sobre sua “verdadeira” e “definitiva” identidade. O acontecimento, seguindo o relato de Claudia, “na prática nada mudou. Fiquei feliz em saber que não somos apenas homens e mulheres no mundo”.<sup>4</sup> Wonder acentua, nesse relato, as diversidades corporais e subjetivas, a existência de gêneros não limitados à binariedade homem/mulher. Ao narrar-se, como quem testemunhasse, em visão retrospectiva, os acontecimentos de uma vida, Wonder está engendrando a si mesma. No relato de si, ela se inventa, cria sentidos, possíveis sentidos que quer conferir a suas histórias.

Retomo aqui esse episódio para uma meditação sobre o “eu” que escreve. Naquele 2008, Wonder lançou o seu *Olhares de Claudia Wonder*,<sup>5</sup> seleção e organização de escritos de mais de cinco anos – crônicas, entrevistas, textos em estilo opinativo – compostos para a extinta *G Magazine* – revista voltada para homens *gays*, surgida nos anos noventa, onde

---

<sup>1</sup> WONDER, Claudia (2008). In: CLAUDIA Wonder fala sobre descoberta da intersexualidade. *A capa*. Disponível em: <https://acapa.disponivel.com/claudia-wonder-fala-sobre-descoberta-da-intersexualidade-leia-entrevista/> Acessado em 05/01/2022.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*. Tradução de Irley Franco. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

<sup>4</sup> WONDER, Claudia (2008). In: CLAUDIA Wonder fala sobre descoberta da intersexualidade. *A capa*. Disponível em: <https://acapa.disponivel.com/claudia-wonder-fala-sobre-descoberta-da-intersexualidade-leia-entrevista/> Acessado em 05/01/2022.

<sup>5</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 159.

Claudia escrevia uma coluna – e para o *wonderground trans – site* gerido pela mesma editora da revista *G*, espaço de divulgação do chamado universo “T”, trans e travesti –, frentes que ela assumiu nos anos 2000. Acrescendo à sua subjetivação a escritora, Wonder afirma que “tudo o que me aflige ou encanta vira texto”,<sup>6</sup> tomando assim a escrita como estilo de ação. Enxergo, com Wonder, a escrita como fluxo de subjetivação, no encontro entre poder e linguagem. Estou considerando a relação da escrita com a morte, apontada por Michel Foucault,<sup>7</sup> sem restringir o termo “autor” à produção de um texto, livro, obra literária ou outra. Admito aqui as diferentes linguagens exploradas por Wonder, a performance, o audiovisual, a música, como formas de escrita, invenções de si para si e para outrem.<sup>8</sup> Coloco entre parênteses o sujeito absoluto, originário, acabado, para realçar as subjetividades enquanto processos que não cessam.

A presente tese, a partir da artevida performativa de Wonder, de seus escritos, performances, está concebida como uma montagem, um movimento de composição, combinação, inspirado no conceito de montagem operado por Gilles Deleuze a partir do cinema. Produzidas entre repetições sujeitantes e microrresistências, decisões possíveis que fazemos e inventamos, as histórias de Claudia e outras, como fotogramas dispersos, formam, reenquadradas, não uma totalidade fechada, teleológica. Enxergo a tese como uma visada provisória sobre essas histórias, maquinações inacabáveis, centradas não no “eu”, não no “outro”, mas nas relações, no “entre si”. Meu intento é evidenciar subjetividades em seu vir-a-ser e deixar-de-ser; analisar como essas subjetivações podem desfazer os contornos de projetos identitários, a nomeação de sexo/gênero, ficções que conformam os sujeitos normais – consideradas aqui como violências éticas.<sup>9</sup> Ao pensar as histórias de Claudia, penso a falta de liberdade originária das decisões que não escolhemos, as interpelações fundantes que desacreditam a liberdade corpórea e, pretendendo assujeitar, oferecem (tais interpelações,

---

<sup>6</sup> WONDER, Claudia (2008). In: CLAUDIA Wonder fala sobre descoberta da intersexualidade. *A capa*. Disponível em: <<https://acapa.disponivel.com/claudia-wonder-fala-sobre-descoberta-da-intersexualidade-leia-entrevista/>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>7</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética – literatura e pintura, música e cinema*. Ditos & Escritos III. Organizado por Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. p. 264-298.

<sup>8</sup> Ver: KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 10, n. 12, p. 11-30, 2008.; LOPES, Fábio Henrique. Escritas de si e artes de viver transgênero: as insubordinações de uma escrita trans?. In: ALÓS, Anselmo Peres (org.). *Poéticas da masculinidade em ruínas*. O amor em tempos de AIDS. Santa Maria: UFSM/PPGL, 2017a, p. 127-149.

<sup>9</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

chamamentos) condições de reconhecibilidade à nossa existência, conforme testemunha Claudia, que “era efeminado e, por não ser aceito pelos héteros nem pelos gays, me efeminei por completo e me tornei travesti [...] aos 22 anos, tomei a decisão: Vou virar travesti para ser amado”.<sup>10</sup> Como no drama belga *Minha vida em cor-de-rosa* (1997), que Claudia diz ter visto reiteradas vezes, “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!”.<sup>11</sup> Claudia atesta a repetida homofobia heterocentrista e misógina que traduz as afeminadas, pessoas que embaralham as normas prescritas para o masculino e feminino, como ilegíveis. Nietzscheanamente, Claudia se inventa, com a potência do falso, a arte, modelando sua existência como uma vida feliz, crítica e chamamento a uma “vida outra”, um “mundo outro”. Reconhecida e subjetivada como artista, *performer*, ela que não pôde ou não quis repetir o gênero que lhe disseram, tem por pretexto, como autora, “mostrar que eu sou alguém, que eu existo, que eu sou uma pessoa”,<sup>12</sup> ou seja, não desaparecer. Reivindicação que é performativa e não se resume, como apontarei, à demanda individualista por reconhecimento, sendo também crítica das normas que delimitam, em termos ontológicos e epistemológicos, a reconhecibilidade. Contra a vulnerabilidade corporal, contra o apagamento, a arte como possibilidade de se ver e de ser vista, de se tornar perceptível. Ação!

Na década de setenta, cabeleireira e maquiadora, Cláudia projeta-se fazendo ponta em produções da Boca do Lixo, rede que se consagrou por filmes de baixo orçamento, ágeis, marcados pela precariedade técnica e pelo alto apelo erótico, um cinema heterogêneo, realizado e exibido, entre os anos setenta e oitenta, na capital paulista, na região delimitada pelas ruas e avenidas Duque de Caxias, Timbiras, São João e Protestantes, área conhecida como Quadrilátero do Pecado, por abrigar, historicamente, uma tradição de prostituição. Tendo por epicentro o encontro das ruas Triunfo com Vitória, a Boca paulistana, reduto cinematográfico habitado por uma profusão de gêneros – dramas, melodramas, policiais, filmes de terror, comédias de costumes –, é onde Wonder protagonizará, em 1984, o primeiro pornô travesti nacional, *Sexo dos anormais*, título que analisarei no último capítulo desta tese,

---

<sup>10</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Cláudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 77.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>12</sup> WONDER, Claudia (2006). In: PELÚCIO, Larissa. Entrevista de Cláudia Wonder a Larissa Pelúcio. *UFSCar*. Disponível em <<http://www.ufscar.br/cis/2010/11/entrevista-de-claudia-wonder-a-larissapelucio/>> Acessado em 05/01/2022.

destacando esse feito na subjetivação de Claudia. Na boate *Nostromundo*, berço da subjetividade travesti na São Paulo daqueles anos, no encontro da Consolação com Avenida Paulista, no coração da metrópole, Claudia estreia, na década de setenta, fazendo números de dublagem. Destacada pelo estilo multimídia, tem por referência, nos palcos, ao começar, Rogéria, mas ressignificará, com seus *shows*-performance, nos anos oitenta, a imagem cristalizada em torno dos *shows* de travestis<sup>13</sup> que Rogéria ajudou a consolidar. Ao negar o mito, Wonder indica sua acolhida. Em sua subjetivação, como quem seguisse o mandamento da psicanálise, “matar pai e mãe”, ela carrega o peso residual, a historicidade das construções que lhe antecedem, que ela retoma, adota, reelabora, sem prescindir delas. Sem afirmar aqui um determinismo psicológico, considero a negação como um saber, com ambivalências, complexidades, conteúdos de que podemos suspeitar - aqui me apropriando aproximadamente das contribuições ao ofício de historiador advindas da teoria psicanalítica.<sup>14</sup> Wonder deseja para si os aplausos, “não para Judy Garland ou Liza Minnelli”,<sup>15</sup> conforme relata. Afirma para si uma diferença, ou seja, uma nova repetição, onde igual e diferente coabitam, não se excluem. Essa não é uma criação do nada, mas uma ressignificação. Ao mesmo tempo em que desfaz a ideia de original, esse exercício de si, um rearranjo ou variação, indaga o poder que induz as subjetividades à repetição afirmativa, acrítica.

Ainda nos anos setenta, como contarei, Claudia participa da revista *As gigolletes*, montagem com travestis do eixo Rio-São Paulo, com esquetes, humor, dança, ênfase nos conteúdos teatral e musical. Veremos que ela adota, nessa época, a estética glamourosa das atrizes cantoras da era dourada dos musicais de cinema, que inspirou a chamada “primeira geração” de travestis,<sup>16</sup> Suzy Parker, Aloma, Yeda Brown, Valéria, Rogéria, os *shows* onde elas cantavam, dançavam, performando a figura da vedete. Essa estética atualizou o gênero teatro de revista e expandiu por aqui o sentido de gênero como ato performativo para além dos palcos. Mostrou que “nada se cria”, que a repetição consiste em trabalhar a matriz inteligível cis e heteronormativa, o que não significa necessariamente romper com a continuidade, ressaltando. Ao transbordar limites fixados à existência e atuação travesti, trocando

---

<sup>13</sup> SOLIVA, Thiago Barcelos. Sobre o talento de ser fabulosa: os “*shows* de travesti” e a invenção da “travesti profissional”. *Cadernos Pagu*, n. 53, p. 1-40, 2018.

<sup>14</sup> GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Tradução de Osmyr Faria Gabbi Júnior. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

<sup>15</sup> DORES de Amor. Matthias Kälin e Pierre-Alain Meier. São Paulo: 1987. (58 min.).

<sup>16</sup> DUARTE, Marina Silva; LOPES, Fábio Henrique. A emergência da primeira geração de travestis no Brasil, na década de 1960. *Revista Territórios & Fronteiras*, v. 14, n. 1, p. 151-177, 2021.

as dublagens que fazia por *shows* com visualidade forte, poesia maldita e *punk-rock*, Wonder subverte, nos anos oitenta, a imagem cristalizada da travesti diva, com plumas, *strass*. Sob o *néon* do *Madame Satã*, casa noturna conceituada que, então, abrigava, no centro da capital paulista, o *rock* nacional emergente, abrindo-se a poetas marginais, *gays*, intelectuais – “uma boate especial”,<sup>17</sup> nas palavras de Claudia –, Wonder se lança em performances como cantora-compositora. Cria para si o *wonderground*, uma leitura própria da cena artística e cultural dita alternativa. Transita, naquela década, entre as artes cênicas e visuais, pelo circuito *underground* das boates. “Acima de qualquer coisa, é o travestismo que representa como um todo essa cultura”,<sup>18</sup> conforme aponta, mais tarde, em seu *Olhares*. Veremos que os escritos de Claudia, mais que “recuperar” ou “lembrar”, são uma forma de persuasão, um modo de criar algo com suas histórias, um estilo de ação imagético-discursivo, confirmando sua existência como digna de saber.

Wonder se posiciona como curadora de si. Assim, recria a lógica excludente que historicamente tem definido os saberes reconhecíveis e válidos, os temas e objetos que merecem ser arquivados como história e o que deve ser esquecido, citando aqui a noção foucaultiana de arquivo.<sup>19</sup> Ao relatar a si mesma, ao dizer, como veremos, que “desde criança eu quis ser artista. Desde criança... porque desde criança eu ouço assim ‘toma vergonha’, ‘toma jeito de homem’”,<sup>20</sup> autoficcionalizando-se, Claudia dramatiza a maneira como é presente, na subjetivação, a vulnerabilidade; como interpelações injuriosas, discursos abjetantes, conferem identidade, assujeitam, tornando-se ocasião para uma feitura posterior, ao impulsionar o sujeito a assumir/refutar/revisar a atribuição inicial de gênero que nos envolve/anima/detém de vários modos. Neste e noutros pontos, estou repetindo argumentos butlerianos para afirmar que Wonder, embora se refira a suas histórias como predestinadas, forçando alguns nós em sua trama discursiva, está se articulando na relação com outrem. Ante a impossibilidade de apreender a si mesma inteiramente, de recuperar sua “origem”, ao contar-se, Claudia inventa para si uma opção de existência, um destino possível, audível, visível, representificando o passado. As teorizações que Butler oferece em *Problemas de*

---

<sup>17</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 158.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>19</sup> FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 158.

<sup>20</sup> WONDER, Claudia (2006). In: PELÚCIO, Larissa. Entrevista de Cláudia Wonder a Larissa Pelúcio. *UFSCcar*. Disponível em <<http://www.ufscar.br/cis/2010/11/entrevista-de-claudia-wonder-a-larissapelucio/>> Acessado em 05/01/2022.

*gênero* e que revisa em *Corpos que importam*, mas também a crítica da prática ética – dos sentidos de “sujeito”, da noção de “eu” autônomo, transparente e autonarrativo, racional – que a filósofa realiza em *Relatar a si mesmo*, contribui para a percepção que tenho das performances e histórias de Wonder. São relações dinâmicas, como vejo, entre palavra, autonarração e verdades factuais. Dos rastros da existência-obra de Claudia, exploro e analiso, nestas páginas, a emergência histórica de travestis em São Paulo, décadas de setenta e oitenta do século passado. Na série que faço dessas vidas – quadro relativamente aberto, não uma imagem definitiva –, focalizo a geração de mulheres transexuais e travestis que atingiram fama, na década de oitenta, com seu ativismo e atuação artística: Brenda Lee (1948-1996), Andréa de Mayo (1950-2000), Thelma Lipp (1962-2004) e mais histórias cruzadas.<sup>21</sup> Esta tese tem por objetivo historicizar subjetividades que, agenciando arte como histórica técnica de si, ajudaram a consolidar sentidos, imagens, referências, de e para “travestis”. Referenciadas por um dado feminino datado de estrela de cinema, essas subjetividades (políticas) escapam do “enquadramento” cisheteromascuino? Ao ressignificar “arte”, matizam, modificam também “gênero”?

### **Historicizar subjetividades**

Intento visibilizar histórias que dramatizam estratégias de criação de modos de vida artista,<sup>22</sup> vida como arte, para além da referência à arte como um domínio especializado de artistas, arte como vida.<sup>23</sup> Assim, realço a invenção de modos corporificados de existência

---

<sup>21</sup> Ver: BORTOLOZZI, Remon Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. *Quaderns de Psicologia*, vol. 17, n. 3, p. 123-134, 2015.; BORTOLOZZI, Remon Matheus. Itinerários para memórias da arte transformista paulistana. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 5, p. 9-21, 2017.; BRAGANÇA, Lucas. Fragmentos da babadeira história drag brasileira. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde*, v. 13, n. 3, p. 525-539, 2019.; MENESES, Emerson Silva; JAYO, Martin. Presença travesti e mediação sociocultural nos palcos brasileiros. Uma periodização histórica. *Extraprensa*, v. 11, p. 159-174, 2018.

<sup>22</sup> Ver: 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.; BRANCO, Guilherme Castelo. Vida artista, vida livre. *Dois pontos*, v. 14, n. 1, p. 115-119, 2017.; DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pal Pélbart. São Paulo: Editora 34, 2008b, p. 118-126.; FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Ditos & Escritos V. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004d, p. 288-293.; NASCIMENTO, Wanderson Flor. Entre o poder e a subjetivação, Foucault: sobre uma educação não-fascista. *Trilhas filosóficas*, v. 2, n. 2, p. 86-97, 2020.; TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Modos de viver artista: Ana Miguel, Rosana. Paulino e Cristina Salgado. *Revista Aulas*, v. 7, p. 59-96, 2010.

<sup>23</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

e de relações que apontam para as possibilidades de um sujeito autor, subjetivações que implicam em escolhas estéticas, ético-políticas, não confundida aqui “ação” com voluntarismo, tampouco “sujeição” com dominação. O termo assujeitamento, aqui sinônimo de positivação, significa “tanto o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de se tornar um sujeito”.<sup>24</sup> Refere-se, portanto, à participação subjetiva, não a determinações objetivas, obediência. Um dos propósitos aqui – tendo por pressuposto que gênero e sexualidade são saturados de poder – é a crítica aos regimes discursivos de produção de abjeção. Crítica apoiada em teorizações que enxergam os corpos e as subjetividades como espaço de construção biopolítica e como potências.<sup>25</sup> Estou seguindo a proposta foucaultiana de imaginar outros meios de organizar a subjetividade, reconhecendo que os modos possíveis de sujeito são e podem ser reinventados, multiplicados, modulados. A arte de não ser governado, cujo objetivo, no presente, talvez não seja “descobrir o que somos, mas recusar o que somos”,<sup>26</sup> é uma questão ético-estética que, parafraseando Wonder, “me aflige e encanta” e que por isso “virou texto” aqui. De partida, abordo o campo expressivo-discursivo que designamos “arte” como possibilidade de descontinuidade, produção de sentido dessubjetivante, enxergando a subjetividade enquanto técnica que produz ruptura, limiar, transformação.<sup>27</sup> Não estou, com isso, igualando arte e transgressão, pois percebo que o sistema artístico pode ser uma ferramenta de captura subjetiva, funcionando para a manutenção de um sentido dogmático de realidade.

Cumprido ressaltar que não pretendo apontar, nestas linhas, uma disjunção radical entre cisheteronormas, tida como universal, e os gêneros e sexualidades pensados como “particulares”, “específicos”. Enxergo as subjetividades travestis “dentro” e não “fora” da norma histórica que produz e oculta sua produção, a assim designada heteronormatividade, que é antes cisheteronormativa,<sup>28</sup> como vejo. Ao visibilizar subjetividades que complicam a noção de identidade natural ou original, vislumbro não um “terceiro gênero” ou a

---

<sup>24</sup> BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019c, p. 10.

<sup>25</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.; PRECIADO, Paul. B. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 edições, 2017.

<sup>26</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 239.

<sup>27</sup> COSTA, Luiz Cláudio. Por uma teoria do dispositivo na arte ou da arte como tecnologia. In: VINHOSA, Luciano (Org.). *Horizontes da arte, práticas em devir*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010, p. 164-182.

<sup>28</sup> ROSA, Eli Bruno do Prado Rocha. Cisheteronormatividade como instituição total. *Pet de Filosofia UFPR*, v. 18, p. 59-103, 2020.



transcendência do binarismo, mas a complexificação do discurso político que força um continuado processo de precarização de pessoas não-cisgêneras e que, assim, consolida a instituição da heterossexualidade, regulando os privilégios cisheterossexuais. Este texto assume um posicionamento sustentado por reflexões que, em vez de acusativas, se pretendem críticas.<sup>29</sup> Tenho por alvo os limites da matriz de inteligibilidade de gênero, ou seja, a ordem generificada que assegura a inclusão/enquadramento dos corpos em dois únicos sexos/gêneros opostos e excludentes, a partir de juízos que, nos ensina Paul B. Preciado,<sup>30</sup> são estético-políticos.

Nessa direção, percebo convergências valiosas entre as teorias *queer* e o enfoque discursivo de Foucault,<sup>31</sup> que sugerem não apenas inverter discursos sujeitantes, reabilitar “identidades”, mas assumir e dar poder a posições ex-cêntricas. O *queer* aqui designa um movimento reflexivo, não gênero-inclusivo, mas crítico, ensejando alianças, performatividades plurais, as quais insistem no devir, na aparência em vez do “si mesmo”, que veem a verdade como invenção, não como descoberta, considerando a produção incessável das normas de reconhecibilidade exigidas histórica e socialmente. Opto pelo plural para me referir a esse conjunto heterogêneo de pesquisas, noções, conceitos, saberes que emergem, dispersos, a partir de dissensões de movimentos contemporâneos de mulheres, de negros e das chamadas minorias sexuais e de gênero, alavancados por problematizações das noções de sujeito, identidade e agência.<sup>32</sup> Subscrevo as críticas criativas dessa produção acadêmica e ativista, que abre espaços de liberdade em meio a disciplinas, controles. Mobilizo teorizações de gênero que ampliam a crítica foucaultiana ao modelo discursivo de identidades sexuadas, saberes/práticas que expõem o ato dissimulado de instauração do sujeito como identidade, a fixidez a-histórica essencialista das identidades, “ficção que se caracteriza não por sua falsidade, mas por sua utilidade”.<sup>33</sup> Dialogo, assim, com literaturas que enxergam o corpo em sua im-possível visualização fora do “cistema” heterocentrado, ou seja, fora do

---

<sup>29</sup> BUTLER, Judith. O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault. Tradução de Gustavo Hessmann Dalaqua. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n. 22, p. 159-179, 2013.

<sup>30</sup> PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 edições, 2017.

<sup>31</sup> HALPERIN, David. La política *queer* de Michel Foucault. In: HALPERIN, David. *San Foucault*. Para una hagiografía *gay*. Córdoba: Cuadernos de Litoral, Edelp, 2000, p. 35-146.

<sup>32</sup> MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: Um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.; MISKOLCI, Richard. Um saber insurgente ao sul do Equador. *Periódicus*, v. 1, n. 1, p. 43-67, 2014.

<sup>33</sup> SILVA, Tomaz Tadeu da. Dr. Nietzsche, curricularista - com uma pequena ajuda do Professor Deleuze. In: MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa; MACEDO, Elizabeth Fernandes de. *Currículo, práticas pedagógicas e identidades*. Portugal: Porto Editora, 2002, p. 40.

modelo de organização de sociedade cissexista que, operado a partir da matriz heterossexual, branca, masculinista, naturaliza pessoas não-trans como “biológicas”, afirmando um domínio de “outros”, essenciais à normalização.

Em Judith Butler, a proliferação de gêneros faz do sexo uma categoria identitária impossível, desconstruindo históricas normas sexuais e de gênero, normalizações violentas que, ao declarar a realidade e materialidade de corpos dimórficos, certa versão positivista de corpo enquanto “fato material”, condicionam o que e quem será legível, inteligível, desrealizando a multiplicidade de posições corporificadas existentes, as distintas formas de viver, de afirmar gênero.<sup>34</sup> Ao sugerir a impossibilidade de incorporar sem incoerências o ideal normativo compulsório designado heterossexualidade, ou seja, a impossibilidade persistente de identificação com os preceitos da norma hétero, o conceito de gênero performativo, formulado como um desafio à heterossexualização compulsória, mostra a instabilidade de “sexo” e “gênero”, tidos como categorias descritivas, coerentes, de modo a questionar a cisheterossexualidade como natureza, como origem e como destino. Para além de propor a despatriarcalização das relações, a teoria da performatividade de gênero articula à crítica ao falocentrismo e heteronorma problematizações refinadas, complexificações que escapam a grades de leitura englobantes, estas estruturadas em macrovisões do poder e na noção jurídico-disciplinar de resistência.<sup>35</sup>

A presente pesquisa, partindo da dimensão microfísica de poder, suspeita da política de representação jurídica fundada na performance de identidades, armadilha reducionista.<sup>36</sup> Atenta a lutas locais, parciais, focaliza o poder performativo da linguagem, compreendida como ação. Vê assim o nomear, a designação, como um ato continuado que inicia e sustém nossa agência; perspectiva que estimula a imaginação sobre outras formas de produzir subjetividade e associação, não limitadas à soberania do “Eu”. Tendo em vista não a “pluralidade”, a “alteridade”, mas as diferenças, o presente trabalho de pesquisa e reflexão

---

<sup>34</sup> Ver: BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.; BUTLER, Judith. *Corpos que ainda importam*. Tradução de Viviane V. In: COLLING, Leandro (org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 19-42.; BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. Os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago França. São Paulo: N-1 edições, 2020.; BUTLER, Judith. *Como os corpos se tornam matéria*. *Estudos feministas*, n. 1, p. 155-167, 2002b.; BUTLER, Judith. *Regulações de Gênero*. *Cadernos Pagu*, n. 42, p. 249-274, 2014a.; BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes Louro (org.). *O corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b, p. 151-174.

<sup>35</sup> BESSA, Karla. Meio Diva, meio Geni: Butler entre nós. *Rev. Sociologias Plurais*, v. 7, n. 2, p. 18-36, 2021.

<sup>36</sup> HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*. Tradução de Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Editora Veneta, 2019.

enxerga, com Butler, novas formas inventadas de subjetivação e de relações embelezadoras, as quais sugerem a des-identificação como estratégia que descontinua a reprodução do “eu” unitário, estável, racional, coerente, do sujeito originário e causal, transcendente, substancial, o “humano”, invenção das luzes do Iluminismo.<sup>37</sup> Dogmas da organização social capitalista, o indivíduo ontologizado e a monogamia heterossexual liderada por indivíduos performaticamente cis masculinos enraizam na natureza os gêneros e as desigualdades sociais generificando, na contemporaneidade, a divisão do trabalho, as leis, condutas, políticas e o que chamamos cotidiano. Que outras formas de subjetivação essa economia política descarta?

<sup>38</sup> Aqui me aproprio aproximadamente das reflexões foucaultianas sobre a subjetividade neoliberal, sobre os modos de sujeição contemporâneos, a racionalidade governamental que, estendendo práticas econômicas a domínios não econômicos da vida, gera individualidades assujeitadas e isoladas. O objetivo é visibilizar lutas anticapitalistas, filóginas, antirracistas, as quais, criando na escassez e na precariedade, apontam possibilidades subjetivas de relações menos limitantes.<sup>39</sup>

Os versos da música “Diva da dúvida”, gravada por Claudia Wonder em seu único disco, de 2007, me inspiram a refletir: “Sou diva da dúvida/ Wonder para você/ A verdade do que sou/ Não está no RG/ Luzes, Wonder, ação!”. A letra sugere que as identidades são e podem ser recriadas. Claudia, como veremos, ajudou a ressignificar o termo travesti, frequentemente invocado como injúria. Sua performance performativa, operação artista e ativista, propõe e exercita um dizer-a-verdade de si<sup>40</sup> que funciona como crítica aos mecanismos que visam a aferrar o indivíduo a um si mesmo, às facetas da identidade.<sup>41</sup> Refiro-me a relações governamentais que produzem, na contemporaneidade, um sujeito “normal”, impelindo, como efeito, à autocriação. Wonder, sua arte, abre questões sobre a necessidade contemporânea do “verdadeiro” e a pretensa verdade na “identidade”,

---

<sup>37</sup> FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Ditos & Escritos II. Organizado por Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 335-351.

<sup>38</sup> BROWN, Wendy. Revisando Foucault: homo politicus e homo oeconomicus / terceiro capítulo de Undoing the Demos: Neoliberalism’s Stealth Revolution. Tradução de Danielle Guizzo Archela, Gustavo Hessmann Dalaqua e Sibebe Paulino. *Dois pontos*, v. 14, n. 1, p. 265-288, 2017.

<sup>39</sup> RAGO, Margareth. “Estar na hora do mundo”: subjetividade e política em Foucault e nos feminismos. *Interface*, n. 23, p. 1-11, 2019.

<sup>40</sup> FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. O governo de si e dos outros II. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011, p. 277.

<sup>41</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995b, p. 231-250.

insistentemente buscada em nosso tempo. Wonder indica que podemos dilatar o regime de verdade cisheteronormativador, a produção de abjeção, 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”,<sup>42</sup> conforme enunciou em seu livro. Sua artepolítica, entendida aqui como prática de dessubjetivação,<sup>43</sup> sugere a criatividade como estratégia para desestabilizar mecanismos identitários binários, realizando uma estética da existência outra, a constituição de si como artífice da própria vida. Defino aqui essa prática não exclusiva de artistas como uma experiência “entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade”,<sup>44</sup> um feito sem sujeito precedente, tendo em vista que “não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência”.<sup>45</sup> Nesse sentido, sublinho nossa condição processual e relacional, interdependente, as relações de si consigo e com outrem e, sobretudo, a vulnerabilidade do discurso normalizador, centrado no indivíduo, à instrumentalização ou agenciamento crítico. O que estou dizendo é que a experiência vivida, que nos constitui continuamente, que forma nossa percepção das mudanças históricas – desmente a presumida impermeabilidade e transparência, a forma unitária, translúcida, acabada de sujeito e o discurso do mérito pelo esforço próprio, individual. A vida-arte de Wonder, como veremos, propondo a multiplicidade, sugere repensar marcações identitárias e a forma capturada pelo poder que designamos “eu”.

### **Problematizar gênero**

Em diálogo com a analítica da subjetivação em Michel Foucault, que investiga os modos históricos pelos quais nos tornamos sujeitos, procuro interrogar a forma-sujeito apreendida pelos saberes-poderes e, ao mesmo tempo, pensar os modos possíveis de governo de si. Sigo as linhas apontadas por Judith Butler que entrelaçam a performatividade de gênero à precarização. Por precariedade, entender: históricas vulnerabilizações que produzem como abjetos os corpos que funcionam como baliza para a construção normativa de gênero,

---

<sup>42</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 72.

<sup>43</sup> CARDOSO JUNIOR. Hélio Rebello. Para que serve uma subjetividade? Foucault, tempo e corpo. *Psicologia*, n. 18, p. 343-349, 2005.

<sup>44</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>45</sup> SCOTT, Joan. A invisibilidade da experiência. *Projeto História*, v. 16, p. 304, 1998.

sexualidade, raça, horizonte ontológico a partir do qual e em relação ao qual os sujeitos podem se constituir historicamente. Abordo aqui as subjetividades travestis como um modo de existência ativo e criativo, enxergando a relacionalidade e vulnerabilidade como condições de possibilidade para a produção subjetiva de sujeitos.<sup>46</sup> Privilegio a capacidade subjetiva de retrabalhar os assujeitamentos, o trabalho de si para tornar-se diferente, “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>47</sup> Interessado nas artes de si, tomo as resistências como efeito do poder ao qual se opõem; entendo o poder como histórico, variável, como relações que produzem a possibilidade de sua própria inversão.<sup>48</sup> Assim, as subjetividades travestis emergem não como efeito ou resposta à norma cis e heterocentrada, mas como usos, ressignificações da norma, que é histórica e sujeita, portanto, à alteração.

Em diálogo com teorizações que veem o sujeito como sendo constituído, que apontam a materialidade como sendo construída, a corporeidade como um ato contínuo, inacabado e inacabável, afirmo aqui os enunciados como ações. Estou me valendo da concepção de corpo performativo, que mostra que o sexo é discursivo, que sugere que “a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma”.<sup>49</sup> O gênero, como atribuição analítica, forma a percepção dos sujeitos-corpos, admitidos aqui como subjetivações temporalmente corporificadas. Noutras palavras, estou dizendo que todo gênero é não natural, que somos “feitos”, realizações, sempre ativos, políticos, que a agência é um processo de ressignificação permanente das relações de poder. Dito de outro modo: nunca estamos totalmente constituídos pelos termos que regulam a aparente fixidez dos corpos; as práticas reiterativas que delimitam contornos e movimentos impulsionam discursos reversos, geram rearticulações, formas de repetição contrária, rematerializações, possibilitadas por esses mesmos termos.<sup>50</sup>

Sublinho, nesta tese, a cisgeneridade como categoria útil para analisar, em paralelo, gêneros e sexualidades, tomando cisgênero como um conceito que abarca pessoas

---

<sup>46</sup> BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017b.

<sup>47</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>48</sup> BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder.* Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019c.

<sup>49</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.* Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 27.

<sup>50</sup> BUTLER, Judith. *Corpos que importam. Os limites discursivos do “sexo”.* Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 edições, 2020.

não-transgêneras, tidas como naturais, como “dentro da norma”.<sup>51</sup> Entendido como um modelo regulatório, o cisgênero se mostra irrealizável e a heteronorma, instável, histórica, não essencial. Esse entendimento complica a suposição de que pessoas designadas cisgêneras são aquelas “de acordo” com a sua visão de si; mostra que a heterossexualidade fracassa, não se materializa em corporeidades perfeitamente adequadas aos seus preceitos maleáveis, sempre abertos à reformação.<sup>52</sup> Assimilo aqui teorizações que emergem da reconfiguração política do sujeito do feminismo.<sup>53</sup> A presente tese é possibilitada pelo feminismo transgênero, linha de pensamento e prática que vem funcionando como crítica ao cissexismo ou dimorfismo sexual e ao feminismo biologicista, desconstruindo falácias como a afirmação da “mulher de verdade”.<sup>54</sup> Composto, em sua maioria, por mulheres transexuais e travestis, o feminismo trans desfaz a equiparação entre gênero e biologia, esvazia essencialismos. Ao oferecer as palavras “cissexual” e “cisgênero” como termos que descentralizam o grupo contra o qual pessoas trans e travestis vem sendo definidas,<sup>55</sup> ao nomear pessoas cis, antes consideradas “biológicas”, o transfeminismo mostra que pessoas trans são tão “reais” ou “inventadas” quanto pessoas cis.<sup>56</sup> Os termos “cis” e “trans”, inscritos no campo político por ativismos

---

<sup>51</sup> VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes*: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015, 244 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015, p. 43.

<sup>52</sup> BONASSI, Brune Camillo. *Cisnorma*: acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero. 2017, 121 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

<sup>53</sup> Ver: BAGAGLI, Beatriz Pagliarini. *Discursos transfeministas e feministas radicais*: disputas pela significação da mulher no feminismo. 2019, 174 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2019.; COACCI, Thiago. Encontrando o transfeminismo brasileiro: um mapeamento preliminar de uma corrente em ascensão. *História Agora*, v. 1, p. 134-161, 2014.; JESUS, Jaqueline Gomes de. Feminismo e identidade de gênero: elementos para a construção da teoria transfeminista. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10*, Anais... Florianópolis: 2013, p. 1-9.; JESUS, Jaqueline Gomes de. Gênero sem essencialismo: feminismo transgênero como crítica do sexo. *Universitas Humanística*, n.78, p. 241-257, 2014.; JESUS, Jaqueline Gomes de. [et. al.]. *Transfeminismo*: teorias e práticas. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015b.; PRECIADO, Paul B. Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica. *Artecontexto*, n. 21, p. 24-26, 2009.

<sup>54</sup> KAAS, Hailey. (2014). Transfeminismo é a ideia radical de que mulheres trans\* são mulheres. *Blogueiras feministas*. Disponível em <<https://blogueirasfeministas.com/2014/05/05/transfeminismo-e-a-ideia-radical-de-que-mulheres-trans-sao-mulheres/>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>55</sup> KOYAMA, Emi. (2002). Cissexual/Cisgender. *Eminism*. Disponível em <<http://eminism.org/>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>56</sup> Ver: KAAS, Hailey. (2012). Introdução ao transfeminismo. *Transfeminismo*. Disponível em <<https://transfeminismo.com/introducao-ao-transfeminismo/>> Acessado em 05/01/2022.; VERGUEIRO, Viviane (2013). De uma renúncia e de resistência trans\* anticoloniais. *Academia.edu*. Disponível em <[https://www.academia.edu/4716637/De\\_uma\\_ren%C3%BAncia\\_e\\_de\\_resist%C3%A0ncias\\_trans\\_anticoloniais](https://www.academia.edu/4716637/De_uma_ren%C3%BAncia_e_de_resist%C3%A0ncias_trans_anticoloniais)> Acessado em 05/01/2022.; VERGUEIRO, Viviane (2014). Colonialidade e Cis-normatividade. *Iberoamericasocial*. Disponível em <<https://iberoamericasocial.com/colonialidade-e-cis-normatividade-conversando-com-viviane-vergueiro/>> Acessado em 05/01/2022.

travestis e transexuais<sup>57</sup> e apropriados, na bibliografia acadêmica, por pessoas como eu, ora nomeadas cis, ajudam a identificar e visibilizar subjetividades até agora apagadas e silenciadas pelo que podemos designar cisnormatividade historiográfica. Faço referência aqui ao modo como a historiografia – desconsiderando a existência de pessoas não-cis, ao não nomear homens-cis, mulheres-cis, presumindo a cisgeneridade como natureza, essência, norma – reproduz gênero.<sup>58</sup> A cisgeneridade, tomada como conceito, como vejo, problematiza a transparência de pessoas designadas “naturais”, des-exotificando subjetividades, ao expor não apenas privilégios cis e héteros, mas o caráter inautêntico dos gêneros. Enfatizo, assim, as contribuições teórico-práticas do transfeminismo, sobretudo sua interlocução com feministas negras, cujas análises evidenciam a vinculação de gênero a modelos supremacistas.<sup>59</sup>

Para além de considerar “classe, raça e gênero”, essa discussão ajuda a ver as posições de sujeitos como interseções elas mesmas, trabalhando a cis e a heteronormatividade ao mesmo tempo; o que me parece contribuir para não ontologizar, renaturalizar a posição de sujeito cisgênero como neutra, universal. Lembro que a categorização de pessoas é sempre arbitrária, histórica, só tem significado porque “funciona”, ou seja, tem consequências sociais, políticas. A forma essencial de gênero, a cisheterossexual, o gênero hétero,<sup>60</sup> enxergada como ponto de vista neutro, reproduz a cisgeneridade e branquitude como identidade e privilégio, pela indiferenciação entre o que é percebido como cis, hétero e branco e o que é reconhecido como humano, ou seja, pela inclusão de diferença. Pesquiso os sujeitos em subjetivações, pois intento uma análise que mantenha em conexão a política, a estética e a ética, o assujeitamento e as práticas de liberdade exercitadas a partir de regras, de estilos individuais e de convenções historicamente analisáveis.<sup>61</sup> O devir do gênero, contradizendo a marcação de identidades rígidas, estimula à reflexão sobre a capacidade subjetiva de retrabalhar, ressignificar permanentemente a aparência de gênero, tida, muitas vezes, como expressão de uma verdade

---

<sup>57</sup> DUMARESQ, Leila (2014). O cisgênero existe. *Transliteração*. Disponível em <<http://transliteracao.com.br/leiladumaresq/2014/12/o-cisgenero-existe/>> Acessado em 05/01/2022.; JESUS, Jaqueline Gomes de (2015a). A verdade cisgênero. *Blogueiras feministas*. Disponível em <<https://blogueirasfeministas.com/2015/01/28/a-verdade-cisgenero/>> Acessado em 05/01/2022.; KAAS, Hailey (2015). O que é cissexismo?. *Transfeminismo*. Disponível em <<https://transfeminismo.com/o-que-cissexismo/>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>58</sup> LOPES, Fábio Henrique. Cisgeneridade e historiografia: um debate necessário. In: SOUSA NETO, Miguel Rodrigues; GOMES, Aguinaldo Rodrigues (orgs.). *História e teoria queer*. Salvador: Devires, 2018a.

<sup>59</sup> JESUS, Jaqueline Gomes de. [et. al.]. *Transfeminismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015b.

<sup>60</sup> SWAIN, Tânia Navarro. Heterogênero: “uma categoria útil de análise”. Curitiba: *Educar*, n. 35, p. 23-36, 2009.

<sup>61</sup> FERREIRA NETO, João Leite. A analítica da subjetivação em Michel Foucault. *Revista Polis e Psique*, n. 7, p. 7-25, 2017.

interna dos sujeitos, essência ou naturalidade. Ao mostrar que somos construídos, co-agidos, que agimos com e contra normas históricas que reconstróem a realidade generificada, a leitura do gênero como performatividade enseja outras análises sobre poder, atuação e resistência.<sup>62</sup> Apoio-me em teorizações/práticas que deslocam aquilo que tomamos por verdadeiro. Sublinho, nesta pesquisa, o “desassujeitamento”, o trabalho de si para consigo, as formas historicamente singulares de subjetivação, práticas de si, que, embora vigorando dentro de práticas de saber/poder, constroem modos de viver mais reflexivos.<sup>63</sup> Destaco subjetividades que indicam a agência como um processo de criação, mostrando que retrabalhar o poder consiste em tornar-se “algo outro”, tomar uma distância crítica das normas, situando-se não “fora” delas. Se “exceder não é escapar, e o sujeito excede precisamente aquilo a que está vinculado”,<sup>64</sup> nossa contínua sujeição nos torna inseparáveis do saber-poder e, assim, resistentes.

Opto aqui por realçar subjetividades que exercitam a interrogação do estatuto de sujeito normalizado. Sem minimizar os efeitos produzidos por violências éticas, normalizações, reforço os pontos de desequilíbrio, a mobilidade e instabilidade das relações de poder, afastando a concepção de poder apenas como dominação. Abordo gênero como invenção histórica, social e linguística, mirando o poder da linguagem de realizar o que diz. Tomo a subjetivação como construção incessante, que se dá a partir da linguagem, da tecnologia, não separado dela, considerando que invenções subjetivas podem ser capturadas e reproduzidas mecanicamente.<sup>65</sup> Exploro essas teorizações ao analisar a emergência histórica de travestis em São Paulo, recorrendo à política teórica e ativista de Butler, que enxerga o gênero como natureza não representada, mas construída, e que aponta a repetição subversiva como resignificação, estratégia para desconstruir a abjeção aos gêneros não sancionados historicamente. Butler mostra que os nomes pelos quais nos chamamos são tão importantes quanto os nomes pelos quais nos chamam. Nessa mesma direção, exploro, na presente tese, os sentidos de “Wonder”, nomeação que Claudia atribui a si como qualidade, potência.

---

<sup>62</sup> BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e política das ruas*: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.

<sup>63</sup> CARDOSO JUNIOR. Hélio Rebello. Para que serve uma subjetividade? Foucault, tempo e corpo. *Psicologia*, n. 18, p. 343-349, 2005.

<sup>64</sup> BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019c, p. 26.

<sup>65</sup> MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. *Revista de Psicologia da UNESP*, n. 8, p. 109-117, 2009.



## Montando escritas

Analiso as histórias de Wonder, mergulhando em fontes como o projeto cinematográfico suíço-brasileiro *Dores de amor* (1987), relatos de si produzidos por mulheres transexuais e travestis paulistanas: Claudia, Thelma Lipp, Condessa, Andréa de Mayo, Brenda Lee e mais. Abordo o documentário como um processo que constitui seleção, elaboração, interpretação e construção de enunciados; o cinema, como discurso parcial, direcionado, interpretativo, como prática sempre ficcional. Em termos foucaultianos: como “acontecimento”. Isso significa dizer que todo filme é constituído por relações abertas a infundáveis significações,<sup>66</sup> pois constitui problematização sobre o presente. Isso vale para a consideração que faço sobre *Sexo dos anormais*, protagonizado por Claudia Wonder em 1984. Analiso o filmico a partir de uma lógica específica do cinema. Sem deixar de interrogar o não filmico, as condições de produção, circulação, articulo os vários elementos do filme – sinopse, direção, fotografia, trilha sonora – a um tipo de descrição atenta às falas, cortes, decisões não tão nítidas que são tomadas e que podem funcionar em favor do discurso do filme. Ao descrever certo aspecto de determinados elementos, tal momento, tal imagem ou situação, devolvendo um ponto-de-vista ao filme, penso as imagens como uma lógica e a montagem como uma racionalidade que o cinema inventa para si. Isso, sem a pretensão de dar a última palavra sobre o filme. Tomo por pressuposto que não existe método universal de análise, mas abordagens possíveis.<sup>67</sup> Exploro os filmes enquanto obra singular que engendra texto, narrativa, dados visuais, sonoros, com efeitos diversos. Considero a pesquisa analítica como prática que pode ser sistematizada, acompanhando a perspectiva de análise do filme como um trabalho interminável, por concordar que “até certo ponto não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objeto, ao filme particular de que se ocupam”,<sup>68</sup> desafio que também se propõe teórico, pois pode funcionar para a construção de esboços de método, maneiras de racionalizar o enxergado no filme. Isso é um modo de dizer que “todo analista tem vocação para se tornar teórico, se não o for já à partida”

---

<sup>66</sup> MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 51, p. 87-97, 2003.

<sup>67</sup> VEIGA-NETO, Alfredo. Teoria e método em Michel Foucault (im)possibilidades. *Cadernos de Educação*, n. 34, p. 83-94, 2009.

<sup>68</sup> AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Felix. Portugal: Edições Texto & Grafia, 2013, p. 15.

<sup>69</sup> e que “toda história é teórica e todas as teorias posicionam e se posicionam”,<sup>70</sup> revendo teorizações e modelos de análise, numa perspectiva aqui de história teorizada.<sup>71</sup>

Lembro que uma imagem nunca está sozinha, como nos ensina Deleuze, que os sentidos das imagens-movimento engendram-se menos por força de isolamentos que por montagens, ligações filmicas intrincadas. Podemos, assim, problematizar a noção de filme como “olhar” ou considerar, com Deleuze, que “o olho não é a câmera, é a tela”,<sup>72</sup> o tecido que trama as relações. Essa proposta toma distância da noção de imagem como janela que, pressupondo a transparência da lente, aceita a metáfora da “câmera-olho”. Aproxima-se do conceito de cinema-discurso, valorando a desconstrução do filme, sem contudo recair em oposições desnecessárias entre espetáculo/discurso, representação/desconstrução, mas suspeitando do paradigma de conhecimento como olhar. Embora a análise histórica filmica seja um discurso específico, não me distancio aqui da crítica cinematográfica, nem do discurso cinéfilo. Visualizo o cinema como um meio vívido, projeções que nos confrontam com figuras insubstanciais que percebemos visceralmente,<sup>73</sup> podendo-se então dizer que todo filme é “explícito”, não apenas o pornográfico e que à pesquisa analítica, não moralista, cabe, especificamente, descrever. Entendo o aparato cinematográfico como tecnologia de gênero, sem dicotomizações como natureza/tecnologia, de modo a complexificar a noção de tecnologia autônoma, soberana.<sup>74</sup> Assim, me permito imaginar que *Sexo dos anormais*, funciona “entre discursos e juízos de valor, entre jogos de verdade e regulamentações, continuando a marcar uma tensão entre o nominável e o inominável, habitando fronteiras movediças entre o que se considera ‘bom’ ou ‘ruim’”,<sup>75</sup> tal como outras produções que explicitam o gênero enquanto paródia. Engrossando lutas diferenciais, a agência de Wonder, como apontarei, abarca o estético e o político.

---

<sup>69</sup> AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Felix. Portugal: Edições Texto & Grafia, 2013, p. 15.

<sup>70</sup> JENKINS, Keith. *A história repensada*. Tradução de Mario Vilela. São Paulo: Contexto, 2001, p. 107.

<sup>71</sup> KLEINBERG, Ethan; SCOTT, Joan Wallach; WILDER, Gary. Teses sobre Teoria e História. Tradução de André de Lemos Freixo e João Rodolfo Munhoz Ohara. *Wild On Collective*, p. 1-11, 2018.

<sup>72</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008c, p. 72.

<sup>73</sup> SHAVIRO, Steven. *O corpo cinematográfico*. Tradução de Anna Fagundes. São Paulo: Paulus, 2015.

<sup>74</sup> Ver: LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.; LAURETIS, Teresa de. Através do espelho. Mulher, cinema e linguagem. *Estudos feministas*, v. 1, n. 1, p. 96-122. 1993.

<sup>75</sup> DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 12.

Nas páginas a seguir, no primeiro capítulo, abordo histórias vividas no auge da cena *underground* paulistana, no circuito das casas noturnas, onde Wonder, eixo da tese, performou, em 1985, *Vômito do mito*. Esse *show*, que fechava a noite no palco do *Madame Satã*, é analisado no encerramento da tese. Claudia, usando máscara, lançava-se numa banheira de sangue cenográfico, “ficava completamente nua, matava a cobra e mostrava o pau... e jogava esse sangue em todo mundo”,<sup>76</sup> conforme relata, fazendo referência ao acontecimento discursivo que ela designa como “anos de chumbo da aids”. Naquele momento, Wonder integra a trupe antropofágica de Zé Celso, do Teatro Oficina, com a qual colaborou na encenação do texto estético-político oswaldiano *O homem e o cavalo*, em 1985, da leitura do texto *Acordes*, de Brecht, em 1986, dentre outras ações. Realiza híbridos artísticos, em palcos de teatro e boates, passando pelos terrenos da música, performance e ativismo político, com visibilidade na imprensa. Sua atuação levanta questões da performance e do performativo, cabendo então aqui explicitar o argumento butleriano, que não permite igualar performatividade a um mero jogo livre ou autorrepresentação teatral.<sup>77</sup> A performance performativa, ficção imitativa e regulatória, desconstrói a natureza dramática do real, sua artificialidade e contingencialidade, descrevendo um modo de ação historicamente condicionado. O termo performance, que assumiu sentidos específicos nas artes e nas ciências humanas, complica a distinção arte/vida, funcionando como alavanca para desnaturalizar o fazer, o desempenhar, a atuação.<sup>78</sup> A performance é uma ação que não se quer teatro, mas acontecimento, que não se resume às artes cênicas, podendo ser performático o texto literário, por exemplo. Nas práticas performáticas, o gesto, não apenas narrativo ou descritivo, retoma e atualiza convenções, estilos, instaura e institui a própria performance, passado e devir sincronizados nesse ato, que é efêmero e não linear, provisório e inaugural, sendo o corpo, o tempo-espaço, a palavra ou imagem, movimento, eventos, não representação.<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 52.

<sup>77</sup> Ver: BUTLER, Judith. Gender as performance. *Radical Philosophy*, n. 67, p. 32-39, 1994.; BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, n. 43, p. 441-473, 2014.; RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, n.10, p. 140-164, 2012.

<sup>78</sup> Ver: MOSTAÇO, Edelcio. Conceitos operativos nos estudos da performance. *Sala Preta*, v. 12, n. 2, p.143-153, 2012.; MOSTAÇO, Edelcio. *Incursões e excursões: a cena no regime estético*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.; COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço da experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.; SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. *Revista Ohun*, n. 4, p.1-32, 2008.; CARLSON, Marvin. O que é a performance. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance*. Braga: Universidade do Minho, 2011, p. 24-31.

<sup>79</sup> MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63–81, 2003.

Considero as escritas de si como performances que não se separam das tecnologias produtoras de subjetividades históricas, como cinema e arte.<sup>80</sup> Trabalho aqui com séries documentais, a imprensa e alguns filmes, tomando como referência a analítica do poder que enxerga o sujeito e o saber como construções estéticas e discursivas, segundo o Foucault deleuziano.<sup>81</sup> Inspirado em teorizações do cinema que apontam serem as imagens desprovidas de interioridade, nem verdadeiras nem falsas, nem reais nem artificiais, mas cópias sem original que se proliferam, que subvertem a hierarquia entre original e cópia, analiso a produção subjetiva como um vir-a-ser. Relaciono assujeitamentos, “tecnologias do eu” e singularizações que excedem dispositivos de poder.<sup>82</sup> Em Deleuze, a partir das teses bergsonianas sobre o movimento, a percepção subjetiva, a intelecção, a linguagem, consistem em acionar uma espécie de aparelho cinematográfico, ou seja, enquanto imagens que somos, “fazer cinema”, por assim dizer. Essa noção, em vez de reduzir a imagem cinematográfica à mera “ilusão”, permite pensar o cinema como arte que evidencia a mudança, o contingente, as transformações, relações. Penso a tecnologia de gênero como sistema de poder produtivo, como biotecnologia de produção de desejos e prazeres, saberes-prazeres-poderes, seguindo aqui as percepções de Preciado e o pensamento da contrassexualidade. Ao constituir o discurso fílmico como fonte, tomo o cinema como tecnologia que funciona permitindo a multiplicação de linhas de fuga.<sup>83</sup>

Assinalo arte não como uma operação desinteressada, mas como uma invenção contínua de sentidos, que pode dar lugar a uma existência criativa,<sup>84</sup> sem tomar aqui o sujeito autor por “indivíduo”, “eu” precedente à linguagem, tampouco entender resistência como “libertação”, se não há “fora” em um dado regime de verdade, mas práticas de liberdade dentro de diagramas de forças, de relações de poder, as quais são flexíveis, modificáveis.<sup>85</sup> Ponho entre aspas o “eu” por enxergar as posições de subjetividade como dispersivas, descontínuas. O conceito de gênero como performatividade, que constrói nestas páginas o

---

<sup>80</sup> CARVALHO, Victa de. Modos de subjetivação no cinema e na arte: um olhar sobre as instalações de Eija-Liisa Ahtila. *Revista Galáxia*, n. 22, p. 89-101, 2011b.

<sup>81</sup> MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

<sup>82</sup> FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si. Tradução do inglês por Andre Degenszajn. *Verve*, n. 6, p. 321-360, 2004b.

<sup>83</sup> SHAVIRO, Steven. *O corpo cinematográfico*. Tradução de Anna Fagundes. São Paulo: Paulus, 2015.

<sup>84</sup> SANTOS, Zamara Araujo dos. A arte em Nietzsche: a mais alta potência do falso. *Aprender - Cadernos de Filosofia e Psicologia da Educação*, n. 16, v. 2, p. 23-34, 2016.

<sup>85</sup> CARVALHO, *op. cit.*

objeto, percebendo a linguagem por uma teoria da ação, não do significado,<sup>86</sup> baliza analiticamente esta tese, que evoca o sentido de história genealógica foucaultiana,<sup>87</sup> a partir da qual a linguagem, a prática discursiva, antes de “representar”, constitui a realidade. Mais que pressupostos, opção teórica, considero um posicionamento ético problematizar, nestas linhas, os efeitos de significação da língua, tida como “fato natural”. Ao praticar análise e descrição, encadear conceito e estética, a posição de um “eu” escrevendo intenta aqui, ante a experiência formadora de contar, uma postura maleável, reflexiva, em primeira pessoa, mas não estridente, que reconheça, como uma sensibilidade literária, que o real, o acontecimento, sua emergência, aparecimento, está em linguagem e também em linguagem está a análise histórica de suas condições de produção.<sup>88</sup> Pretendo um texto/leitura que “tenha a desenvoltura de se apresentar como discurso”,<sup>89</sup> recusa à im-pessoalidade. Tomo a escrita como construção que permite desregular os termos violentos da masculinidade hegemônica na língua, o “universal abstrato”, a linguagem que temos naturalizada e que a categoria gênero complexifica.<sup>90</sup> A hifenização aqui do “im-pessoal”, não o recurso a uma subjetividade psicológica, em vez de marcar um lugar ou “reconhecer privilégios”, quer afirmar o autor como um modo de ser passivo e também ativo, admitindo assim o texto como um espaço intertextual, “com dimensões múltiplas onde se combinam e se contestam escrituras variadas, não sendo nenhuma original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil centros”.<sup>91</sup> Ao questionar a “primeira pessoa”, a primazia do “eu” na enunciação, antes de forjar um papel de

---

<sup>86</sup> AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

<sup>87</sup> MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021, p. 7-34.

<sup>88</sup> WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EdUSP, 1994a, p. 256.

<sup>89</sup> FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 08.

<sup>90</sup> Ver: RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo. In: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 127-141.; PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História*, v. 24, n. 1, p. 77-98, 2005.; PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, v. 12, n. 22, p. 270-283, 2011.; RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998a, p. 24-58.; RAGO, Margareth. Descobrir historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, n. 11, p. 89-98, 1998b.; SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro, versão em francês. Revisão de Tomaz Tadeu da Silva. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.; SCOTT, Joan. Os usos e abusos do gênero. Tradução de Ana Carolina Eiras Coelho Soares. *Projeto História*, n. 45, p. 327-351, 2012.; SCOTT, Joan. Fantasias do milênio: o futuro do gênero no século XXI. Tradução de Flavia Costa Cohim Silva. *Cadernos de Gênero e Tecnologia*, v. 12, n. 39, p. 319-339, 2019.

<sup>91</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 62.

morto no jogo da escrita,<sup>92</sup> pretendo aqui pôr em suspenso o posicionamento ordenador do sujeito cartesiano, enxergando as posições de subjetividade como movediças, múltiplas, não unificadas. Os ensaios de Susan Sontag sobre Roland Barthes contribuíram sobremaneira para o meu trabalho, bem como textos deste autor sobre a escrita, a leitura, sobre o efeito de real na história, na literatura.<sup>93</sup>

Interrogo assim as relações entre linguagem e realidade, numa perspectiva de história pela genealogia, “que não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade, mas ao contrário, se obstinar em dissipá-la”,<sup>94</sup> fazendo aparecer descontinuidades, não preencher lacunas. Trabalhando o gênero, subjetividades silenciadas, intento não uma história “suplementar”,<sup>95</sup> mas contribuir com os estudos históricos em geral. Enxergo “travestis” não como designação do que se convencionou “homossexualidades”. Objetivo historicizar como essas subjetividades, entre relações de poder e força, dão sentidos à sua existência singular. Sem glamourizar, destaco aquelas que se profissionalizaram em *shows*, Claudia entre elas, que transformaram o escuro luminoso das boates em artifício para constituição de redes diferenciais. Lembro, em paráfrase, que “as luzes que descobriram as liberdades inventaram também as disciplinas”,<sup>96</sup> um modo de dizer que suspeito, portanto, da noção liberal e existencialista clássica de liberdade e da noção de escolha racional deliberada. Ressalto não a transparência, mas a opacidade que nos habita. Busco evidenciar nossa natureza interdependente, derivada, não original. Elejo aqui, com Wonder, a dúvida como “diva”, lembrando que “a verdade não está na identidade”, o que Claudia cantava, como a dizer “não me pergunte quem sou, nem me peça para permanecer o mesmo”,<sup>97</sup> rejeitando assim as “identitizações”, modelos enrijecidos de sujeito.

Travesti-atriz, cantora-compositora, Claudia destoa da noção de travesti que só “fecha” e “dubla”, chavões das polícias e políticas de gênero que ela redefiniu com sua

---

<sup>92</sup> FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética – literatura e pintura, música e cinema*. Ditos & Escritos III. Organizado por Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. p. 264-298.

<sup>93</sup> SONTAG, Susan. A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes. In: SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

<sup>94</sup> FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021a, p. 83.

<sup>95</sup> EPPLE, Angelika. Gênero e a espécie da história. In: MALERBA, Jurandir (org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 139-156.

<sup>96</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 195.

<sup>97</sup> FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 20.

atuação. Revendo o acontecido na cena *underground*, que ajudou a compor, em entrevista do ano de 2009, quando do lançamento do filme *Meu amigo Claudia*, Wonder inverte a visão de que esse documentário a seu respeito tem como “pano de fundo” o contexto político do país, como se as subjetividades não fossem agentes, não constituíssem realização histórica, submetidas aos contextos. Ao invés disso, “é minha história artística que se confunde com a da militância *gay* no Brasil e a transição do militarismo para democracia”, ela relata,<sup>98</sup> articulando outra versão desses acontecimentos pretéritos, com as subjetividades históricas como protagonistas. Pretendo mostrar, com Wonder, que “a resistência não é unicamente uma negação: é processo de criação”,<sup>99</sup> sendo a precariedade, a escassez, condição de possibilidade para a incessante produção de si. Reflito, com suas histórias, sobre a governamentalidade específica que emerge naqueles anos, o cissexismo e a travestifobia, à época não nomeados, a violência policial-militar homofóbica e heteronormativa do governo brasileiro pós-64, mostrando como subjetividades ajudam a deslocar balizamentos históricos, contextos, categorias analíticas.

Evidencio nesta tese as práticas excludentes, cissexistas, transmisóginas, travestifóbicas, que, nos anos de chumbo, mesmo não nomeadas, desrealizam as subjetividades travestis. Em diálogo com a historiografia que faz referência à ditadura civil-militar (1964-1985) como heteronormativa, à política sexual hétero-militar,<sup>100</sup> assim designada, complexifico a generalização de travestis como uma das “homossexualidades”. Ao nomear pessoas não-cis-heterossexuais, abordando “travestis” por suas especificidades, atento a disputas semântico-políticas do presente, que, apagando gêneros, corporeidades existentes, atualizam históricas interseções de hierarquias que a ditadura cis-hétero-militar<sup>101</sup> agenciou

---

<sup>98</sup> WONDER, Claudia. In: MEU AMIGO Claudia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out. 2009, Caderno 2. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>99</sup> FOUCAULT, Michel. Sexo, poder e a política da identidade. Entrevista com B. Gallagher e A. Wilson. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. *Verve*, n. 5, p. 268, 2004a.

<sup>100</sup> Ver: LOPES, Fábio Henrique. Travestilidades e ditadura civil-militar brasileira: apontamentos de uma pesquisa. *Esboços*, v. 23, n. 35, p. 145-167, 2016.; LOPES, Fábio Henrique. Possibilidades de conexão. *Bagoas*, n. 16, p. 162-196, 2017b.; GREEN, James; QUINALHA, Renan (orgs.). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Paulo: Editora EdUFSCar, 2014.; QUINALHA, Renan. “Em nome de Deus e da família”: um golpe contra a diversidade. In: SINGER, André... [et. al.]. *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 131-138.; QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. 2017, 329 f. Tese (Doutorado em Relações Internacionais). São Paulo: USP, 2017.; QUINALHA, Renan. Uma ditadura hétero-militar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro. In: GREEN, James... [et. al.]. *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial, 2018, p. 15-38.; FICO, Carlos. Prefácio. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Paulo: EdUFSCar, 2014a, p. 13-16.

<sup>101</sup> AFONSO-ROCHA, Rick. E havia uma ditadura cis-hétero-militar?. *Periódicus*, n.16, v.2, p. 17-42, 2021.

em seus vários momentos. Simplificações que funcionam como um reforço à homonormatividade masculinista, que erguem “outras formas de exclusão e/ou de manutenção das regulações em torno dos binarismos de gênero e da sexualidade tida como normal”.<sup>102</sup> Estou considerando que o narrar é sinônimo de conceitualização,<sup>103</sup> invenção de conceitos, significados, que a prática historiográfica é performativa.

Tentando encontrar um nome, como Wonder, para a vida que desejamos, estamos diante do que Butler chama oportunas consequências da performatividade, um processo de ser sujeito, objeto da ação e, ao mesmo tempo, as condições e possibilidades de ação. Claudia Wonder, como veremos, investindo no gênero travesti, abala a construção lógico-gramatical, em verdade uma ficção, que é a nomeação, subjugação binária que começa antes de podermos agir, que nos afeta e produz. O chamamento, a designação, a generificação, interpelações que acionamos para não ser o que nos dizem e assim inventar uma vida outra – informando temporalmente os modos de corporificação que assumimos –, condicionam o reconhecimento a preceitos heterocisgêneros, segundo os quais o azul ou rosa são os únicos lugares habitáveis para o masculino e feminino, respectivamente. De modo a atestar que não somos destinatários passivos de expectativas e fantasias alheias, sujeitos estritamente determinados, mas animados por normas históricas que nos são endereçadas e que revisamos constantemente, Wonder arrisca a respeitabilidade, a reconhecibilidade, o verniz performático das identidades alinhadas à cisheteronorma. No capítulo final, sobretudo, esse estilo nu de Claudia, não domesticado, aparece na análise que faço de *Sexo dos anormais*, de 1984, momento de nossa história em que nos deparamos com o gênero não cis de Roberta Close, Thelma Lipp e de outras mulheres transexuais, explicitado midiaticamente.

Essas subjetividades matizam a noção de “mulher de verdade”, expondo, naquele momento, os limites do essencialismo de gênero, ao mesmo tempo em que, reivindicando legitimidade, acionam a complexa rede de discursos médicos, religiosos, educacionais, jurídicos, familiares, que refazem gênero, negociando a histórica ordem generificada. Sem pretender reafirmar hierarquias, elencar subjetividades como paradigma de subversão, realço aqui as disputas, distâncias e aproximações entre as identidades performáticas travestis e transexuais, modos de existência muitas vezes simplificados como “fora da norma”. O

---

<sup>102</sup> POCAHY, Fernando. Marcas do poder: o corpo (do) velho-homossexual nas tramas da hetero e homonormatividade. *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*, 2008, p. 2.

<sup>103</sup> VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.



objetivo é mostrar o gênero performativo como citação de alteridades, como atos que são históricos, reiterativos, que produzem homens e mulheres por meio de tecnologias discursivas. Esta análise é presente já no capítulo inicial, que contrasta a performance *underground* de Wonder ao *glamour* da “primeira geração” de travestis do Rio de Janeiro. Claudia abraça, nas luzes da noite, as escolhas possíveis que enxerga, produzindo seu mundo *wonderground* dentro de um solo existencial facilitador e limitante. No capítulo 1, meu objetivo é remontar a cena histórica que permitiu a invenção do gênero travesti em São Paulo. A fim de evidenciar as performances de Wonder no clube *Satã*, casa onde ela se destacou na década de oitenta, descrevo e analiso histórias de Rogéria, Valéria e outras travestis artistas que inspiraram Claudia, segundo a própria. Discuto possíveis aproximações, trocas, distanciamentos, rupturas entre elas. Como essas subjetividades agenciam arte enquanto técnica de si? Como, agenciando arte, refazem gênero? Seria possível reelaborar a matriz de inteligibilidade em lugar de reencobrir, a cada vez, hierarquias de gênero e sexualidade, em interseção com as modalidades etaristas, regionais, raciais, classistas, etc.?

No capítulo 2, continuo a refletir sobre modos de ser e de se relacionar que problematizam o sujeito monolítico, impermeável, ou seja, aquilo que é apreendido política e epistemologicamente como humano. Para indicar que o cuidado de si, a relação de si consigo, é também uma relação com outrem, abordo as vidas militantes de Andréa de Mayo e Brenda Lee, esta última designada anjo da guarda das travestis nos anos de chumbo, referência aqui ao auge da epidemia de hiv/aids.

No capítulo final, analiso o aparecimento da carioca Roberta Close e da paulistana Thelma Lipp. Essas subjetividades indicam o fracasso da matriz cisgênera, teleológica, revelando que o sujeito não é atemporal, natural. Redescrevo a subjetivação como prática inconclusiva, ambivalente, que “denota tanto o devir do sujeito quanto o processo de sujeição”.<sup>104</sup> Luzes, Wonder, ação! Busco mostrar que a agência subjetiva, um modo de ação sobre ações – possibilidades de se voltar o poder contra ele próprio, de gerar de novo lugares de reconhecimento –, só existe onde há liberdade de escolher dizer sim.

---

<sup>104</sup> BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019c, p. 89.

# CAPÍTULO 1

## WONDER!

### A CENA UNDERGROUND

Neste capítulo, com Claudia Wonder, adentro os anos oitenta, o *underground* paulistano, a noite, o *néon*, a ferveção, inferninhos, boates como a *Val-Improviso* e a *Prohibidu's* de Andréa de Mayo e o espaço *Madame Satã*. No escuro luminoso, prazeres mundanos, maravilha e espanto, ambiguidades, Claudia viu o palco como artifício, luzes como enunciação, liberdades. Em larga medida, me inspiro aqui nas reflexões sobre luz e sombra em questão de gênero, *insights* sobre iluminação cênica e o potencial performativo da luz, sobre o que a luz naturalizada, cisgênera, enuncia em termos de performance de gênero, funcionando como “artifícios de desenho dos elementos de dominação e de resistência do corpo”.<sup>105</sup> Empresária da noite, militante travesti, Andréa, relatando a violência de gênero vivida por travestis nas ruas da capital, dizia, naqueles anos, “na rua, de dia, eu sou uma bicha, à noite eu sou uma estrela”.<sup>106</sup> No *Satã*, um porão aberto aos *outsiders*, Wonder se inventa e, com sua banda, *Jardim das delícias*, canta, por assim dizer, uma versão *punk-rock* do famoso quadro das delícias terrenas, “um Bosch”, como na gíria especializada. “Eu sou o inferno e o destino/ o paraíso singular”, mandava a letra. Pretexto para o reconhecimento de formas de vida e de criação que não eram enxergadas então como arte, o *Satã* e outros agitavam o centro, emoldurando transformações estético-políticas.<sup>107</sup> Claudia que, em sua autoficção, dizia “sempre quis ser artista e a Rogéria me serviu de referência desde a infância”,<sup>108</sup> investindo em um novo estilo e imagem de si, como veremos, no ano de 1985, fechava a noite no *Satã*.

Entre *punks*, “picassos que se movem” – parafraseando aqui o compositor popular –, Wonder, roqueira, travesti, pensava “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

---

<sup>105</sup> LEAL, Dodi. *Luzvesti: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero*. Salvador: Editora Devires, 2018, p. 41.

<sup>106</sup> PROGRAMA Hebe: Travestis. São Paulo, *SBT*, 1988. Disponível em <<https://youtu.be/IHfMPPiSWeA>>. Acesso em: 06/01/2022.

<sup>107</sup> UMA NOVA Onda de Liberdade: a História do Madame Satã. Wladimir Ratys Marques da Cruz. São Paulo: BDT Filmes, 2015. (106 min).

<sup>108</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 23.

travesti pode fazer outra coisa, um artista não pode se limitar a um só gênero de trabalho”,<sup>109</sup> conforme relata mais tarde. A performance de Claudia abre possibilidades de rever o acontecido naquele momento em São Paulo, na luz sombria da cena *underground*. Este é o meu objetivo aqui ao mostrar as boates como espaços de subjetivação e analisar Wonder no *Madame Satã* em contraste com Rogéria, Divina Valéria, Claudia Celeste e outras divas: remontar a cena designada alternativa, mostrando que esses espaços não são desregulados (argumento que retomo no capítulo final). Uma mulher com pênis, voz grave, Wonder produz dissonâncias naquele circuito, barulho na cacofonia paulistana. Tensiona a economia discursiva cis e hétero que produz para si mitos como a “travesti da família”, epíteto de Rogéria – “artista antes de travesti”, como a própria dizia –, em quem Claudia se espelha. No ano de 1985, ela faz um *show*-emblema, atravessado pelas artes cênicas e visuais, que lhe inscreve, como produtora,<sup>110</sup> na cena dita “independente”, formada por redes de autoprodução artística que se afirmavam como alternativas. Nessa aparição, mergulha de cabeça no *rock*, com trabalhos autorais, leituras de poetas marginais, *shows* cheios de atitude, que atraíam admiradores, como Hudinilson Júnior – artista homossexual cuja iconografia, tematizando o homoerotismo, é igualmente atravessada pelo hiv/aids –,<sup>111</sup> que conviveu com Wonder no *Satã*.

Amizades-relâmpago intensas e inesperadas surgem ali, como a do cultuado escritor homossexual Caio Fernando Abreu. À época autor de uma coluna no jornal *Estadão*, Caio F. escreveu para Wonder duas crônicas, nos anos de 1986 e 1987, “não consigo compreender como uma gravadora ainda não contratou Claudia para gravar um álbum chamado *Vem pra barra pesada, meu*”, diz numa delas, afirmando o trabalho de Claudia como vital naquele momento em São Paulo. Eram os anos de chumbo, como Wonder designa o auge da epidemia de hiv/aids, a “barra pesada”, por assim dizer, transmutada em ação na performance *Vômito do mito*, sobre a qual falarei no último capítulo. Agora, um parêntese: designo Caio Fernando Abreu como “escritor homossexual” para não tangenciar sua sabida homossexualidade. Em crônica publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1987, Caio F.

---

<sup>109</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 52.

<sup>110</sup> Acompanho aqui a tese de Ricardo Henrique Ayres Alves, que destaca Wonder no contexto das artes visuais brasileiras impactadas pelo advento da aids. ALVES, Ricardo Henrique Ayres. *Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades*. 2020, 446 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

<sup>111</sup> ALVES, Ricardo Henrique Ayres. *Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades*. 2020, 446 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

questiona essa designação, apontando que o seu suposto correspondente, “escritor homossexual”, não é usado. Contesta, assim, a armadilha liberal que nomeia, classifica subjetividades. Caio F. suspeita da existência de uma escrita homossexual específica. Aqui ressalto que toda classificação é arbitrária. Nessa direção, aposto, de partida, no estilo múltiplo, subversivo, de Wonder. Paulista, *performer*, cantora, atriz, compositora, escritora, ativista, suas histórias desmontam a ficção de identidades teleológicas, pré-definidas. Complicam a noção de sujeito coerente, estável, fechado. Veremos isso nos relatos aqui analisados, que remontam à cena *underground* que Wonder ajudou a inventar. O que diz sobre si em entrevistas e escritos, crônicas, difere, algumas vezes, dos sentidos atribuídos pelos seus próximos, que escreveram sobre ela em terceira pessoa, cumpre ressaltar. Minha análise não enfoca a suposta verdade factual e sim os modos pelos quais Wonder atualiza, remonta, os acontecimentos e se diferencia, mobilizando o antes, o durante e o depois, uma criação.

### 1.1 Diva Wonder no Satã

Nascida em 1955, Cláudia estreou no número 2554 da Rua da Consolação, precisamente no palco da *Nostrumundo*, lendária casa travesti.<sup>112</sup> Antes um bar, esse estabelecimento foi assumido por Condessa Mônica, a Condessa da Consolação, como ficou famosa a mineira Mônica, cidadã paulistana desde os 12 anos que, em 1971, criou a *Nostrumundo*, “Nostro”, para os íntimos. A casa foi assim batizada, segundo relatos, devido à proteção recebida de um juiz de direito, que era de família italiana, quem concedeu à Mônica as autorizações legais exigidas naquele momento. Transexual, empresária da noite, Mônica, com formação em Direito, durante 11 anos advogou, usava “paletó e gravata para parecer como homem e, na realidade, na rua, eu era tido como aqui no Brasil se diz ‘viado’”, ela conta, referindo-se aos padrões normalizados de aparência, vestuários, movimentos de corpo, generificados, que criam, regulam, identidades. Na “Nostro”, Condessa comandava concursos de beleza e *shows* de *drags* e travestis nos quais também atuava, performando Amália Rodrigues, Edith Piaf, “queria mostrar para a minha família e para os meus vizinhos que uma mulher também tem fibra”,<sup>113</sup> atestando os gêneros como performance, publicamente sancionada. Ao afirmar para si um feminino não assujeitado, nesse relato, produzido para o

---

<sup>112</sup> SÃO PAULO em *hi-fi*. Lufe Steffen. São Paulo: 2013. (120 min.).

<sup>113</sup> DORES de Amor. Matthias Kälin e Pierre-Alain Meier. São Paulo: 1987. (58 min.).

documentário *Dores de amor* (1987), que a entrevistou, Mônica reitera, como atributo da masculinidade, uma ideia de “pulso”, “firmeza”, “fibra”, ao mesmo tempo acusa as corporeidades como aparência, não essência. A realidade do gênero é ficcional, “a arte começa quando você acorda”, dirá Wonder, na mesma época, em histórica entrevista ao jornal *Estadão*, teorizando que “no momento em que você levanta, já começa a exercitar esta arte. Mesmo que para você esta seja a sua realidade”,<sup>114</sup> como a dizer que os gêneros são atuados, performances consentidas como verdadeiras, materializadas em estilos, corporeidades, gestos, códigos.

Na ocasião, sobre Claudia, em manchete, o jornal diz que ela é um “rapaz de peito”, recusando-se a reconhecer a realidade de seu gênero e, ao mesmo tempo, já reconhecendo que não se nasce homem, nem necessariamente se torna homem ou mulher. Mais à frente, discutirei esses procedimentos discursivos, não dialógicos, do jornal, rede em meio a qual as subjetividades se tornam sujeitos. “Você tem de ser muito artista para ser travesti”, disse Claudia ao *Estadão*, apontando as travestilidades como uma forma de vida trabalhada. Tal como se diz “ser brasileiro é ser artista”, ela diz que teve que “se colocar muito bem como artista, como pessoa, como ser humano”, questionando assim o poder generificado que delimita o que é uma vida vivível ou não. Lembro aqui Andréa de Mayo, quem mais tarde citarei, que repetia, na década de oitenta, “travesti pinta o rosto”, como artistas fazem, ou seja, inventa uma opção de existência, “pinta o rosto para viver”, como na canção *Sonhos de um palhaço*, cantada por Vanusa, diva popular nos anos setenta, que Andréa de Mayo referencia em suas performances.

Conforme relata Wonder, a década de setenta é o momento de emergência das boates em São Paulo, da invenção dos concursos de beleza travesti, invenção de um modo de existência, “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”,<sup>115</sup> realizando uma abertura. É preciso considerar aqui a violência policial-militar, a política higienista, naquele momento, praticada pelo delegado José Wilson Richetti, à frente, desde os anos sessenta, da Delegacia Seccional Centro, na Boca do Lixo. Durante o governo de Paulo

---

<sup>114</sup> WONDER, Claudia. In: CLAUDIA e Thelma, dois rapazes de muito peito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 nov. 1986, Caderno 2, p. 6. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>115</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 158.

Maluf (1979-1982), Richetti responderá pela “rondas”, política de Estado com o fim de “limpar a cidade de travestis, prostitutas, homossexuais, desocupados”, nas palavras do delegado.<sup>116</sup> A *Nostrumundo* é um dos começos para Wonder, “e os *shows* de travestis sempre fizeram parte da vida noturna *gay*”,<sup>117</sup> ela relata, afirmando a centralidade da atuação travesti nesses espaços vigiados, as boates. Ali, “éramos mostradas como uma forma de arte”,<sup>118</sup> realça Claudia, em alusão também aos concursos de beleza promovidos, nessa época, durante o carnaval, pelo animador Sílvio Santos. Empresário de TV, Sílvio mandava olheiros à *Nostro*, elencando as travestis para o quadro televisivo “que elegia o mais belo transformista, em que fazia questão de chamá-los pelo nome de homem, causando assim espanto e risadas na plateia”, relata Claudia, “mas era o que tínhamos naquele momento”,<sup>119</sup> diz, reforçando o palco como condição de possibilidade para a subjetivação travesti. O termo transformista, diga-se, é uma referência datada à atuação travesti como artista, conforme aponta Claudia, “no meu caso existia uma referência de sucesso, que era a Rogéria, e uma perspectiva de mercado de trabalho, o *show business*. Mas nem todas as trans querem estar no palco”,<sup>120</sup> ela diz, criticando chavões como “artistas”, “putas”, referenciais estreitos, que fecham portas para travestis.

No início do anos setenta, cabeleireira e maquiadora, Claudia integra um dos primeiros elencos da *Nostrumundo*, fazendo números de dublagem. Em um mês, estava na revista *As Gigolletes*, *show* para teatro realizado por travestis de São Paulo e Rio, com a estética adotada em meados dos anos sessenta em *shows* de travestis, no Rio de Janeiro, o humor e *glamour*. Realiza, nesse período, alguns trabalhos em cinema. Maquiadora na Boca, em 1974, faz uma ponta no filme *O marginal*, de Carlos Manga, “minha personagem, a Karina, fazia *shows* na boate do Valdo, personagem do Tarcísio Meira”,<sup>121</sup> ela gostava de lembrar que contracenou nesse *noir* com o galã televisivo. No longa *A mulata que queria pecar*, de 1977, rodado no Rio, a participação da travesti é destacada, mas Claudia é apresentada no cartaz como Marco Antonio. No ano de 1978, após esses trabalhos, Wonder passa pela Europa, em Paris, “eu fui porque era meio moda travestis irem para a Europa”, ela

---

<sup>116</sup> 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)>

<sup>117</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 158.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 51.

conta, assinalando que não se estabeleceu nos palcos, nesse período (quatro meses), ganhou a vida nas ruas, “hoje em dia eu sou puta numa boa”, ela afirma,<sup>122</sup> referindo-se ao tempo na Cidade Luz como um tempo cinza. O relato foi realizado para a câmera do suíço Matthias Kälin, que a entrevistou, em 1987, junto a outras mulheres transexuais e travestis paulistanas ligadas ao mundo do espetáculo, para o filme documental *Dores de amor*. Afrontando discursos moralizantes em torno da prostituição, Wonder arrisca, diante das lentes, o *status* de uma identidade considerada “respeitável” como artista, desfaz a hierarquização “travesti artista” e “travesti de rua”. Anos depois, enxergará outras oposições que hierarquizam homossexuais, bichas, afeminadas, travestis, ao dizer, em entrevista, comparando presente e passado, que a realidade “melhorou para os *gays* que se vestem de homem”, pois “travesti continua *underground*”, ela diz. Noutros termos, aponta a cisgeneridade como sinônimo de normalização.<sup>123</sup>

Em sua última década de vida, Claudia analisa vivências que inscrevem sua subjetividade, quando “coloquei os seios e realmente passei a me comportar, a viver só com a figura da Claudia Wonder. Se eu me sentisse amada e respeitada e aceita como eu sempre fui, como eu nasci ou como eu sempre me portei, de uma forma andrógina, talvez eu nem tivesse colocado seios”.<sup>124</sup> Ao relatar a si mesma, ela testemunha a natureza ficcional e sempre pública dos gêneros, ficções nem verdadeiras nem falsas, mas disfarçadas de natural, co-ações repetidas temporalmente. Ao nascer, somos nomeados um sexo/gênero, mas esse não é um ato singular, único, residindo na sua característica performativa, citacional, a sua possibilidade de revisão, quebra. Somos formadas/os por expectativas que geram os efeitos que antevêm, mas não somos determinados, ressignificamos permanentemente essa cadeia de significações, “as possibilidades históricas materializadas em vários estilos de corpo nada mais são do que essas ficções culturais reguladas por punições, alternadamente corporificadas e disfarçadas sob coerção”.<sup>125</sup> O cisgênero parodia a si mesmo constantemente. Butler chama a isso “comédia”, por seu inevitável fracasso em se efetivar em corporeidades perfeitamente “de acordo”, ajustadas. O relato de Wonder dramatiza o modo como reproduzimos em nossa estética

---

<sup>122</sup> MEU AMIGO Claudia. Dácio Pinheiro. São Paulo: Piloto, 2009. (87 min.).

<sup>123</sup> WONDER, Claudia. In: MEU AMIGO Claudia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out. 2009, Caderno 2. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>124</sup> WONDER, Claudia (2009). In: SEXORAMA - Episódio Piloto. Apresentação de Dan Galego e Lufê Steffen. (14 min.). Disponível em <<https://youtu.be/6eTb4B8PG18>>. Acesso em: 07/04/2023.

<sup>125</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, p. 6, 2018a.

corporal um desejo de normalização, o esforço de afirmação do gênero. A invenção incessante que somos, a partir da linguagem, não se dá separada da tecnologia, o gênero travesti parece dizer isso. Neste ponto, cumpre observar, não enxergo oposição entre o papel performativo da linguagem e o poder da tecnologia em termos da construção dos gêneros, vejo convergentes o pensamento butleriano, a teoria da performatividade de gênero, e a proposta contrassexual de Preciado.

A automedicação com hormônios, pílulas anticoncepcionais para mulheres cisgêneras, e o uso de silicone, popularizou-se, entre as travestis, nos anos sessenta, por seus efeitos na aparência, refazendo gênero, ao complicar a separação entre artificial e natural, enquanto possibilidade de “hackear” o sistema hétero. Rogéria, um das primeiras a experimentar, destaca-se pelo êxito em reproduzir, no retorno ao país, em 1973, após a famosa passagem pela Europa, um certo feminino desejado de estrela de cinema (intensificado pelos hormônios), a imagem carregada de sensualidade que passa a ostentar – vestidos, seios, longos cabelos louros –, acionando tecnologias do eu.<sup>126</sup> Esse estilo, funcionando como referência para Wonder, dramatiza o esforço por reconhecimento, diferenciação, identificação, a luta com e contra enquadramentos, normas históricas, mutáveis, que permitem, moldam nossa apreensão do humano, a individuação, efeito intersubjetivo de uma produção coletiva, desejada, estruturante, uma política coercitiva, generativa. “Quero ser igual a ela!”, Claudia afirma ter pensado, ao ver, certa vez, uma fotografia de Rogéria na revista “O Cruzeiro”. A atriz estava “vestida de homem e maquiadíssima. Ela segurava uma peruca na mão. Aquilo para mim foi a grande revelação”,<sup>127</sup> relata, como uma epifania, crescendo sentidos à sua história. Rogéria é assim mitificada. Noutro registro, Wonder diz que foi uma amiga travesti que fazia ponto próximo de onde morava, no Jardim da Saúde, em São Paulo, que a ensinou “o prazer de vestir uma saia e sair por aí”,<sup>128</sup> um gesto político, como sugere, considerando as históricas normas de gênero que condicionam e possibilitam esse ato “ao mesmo tempo intencional e performativo, [...] tanto ‘dramático’ quanto ‘não referencial’”,<sup>129</sup> a estilização do

---

<sup>126</sup> Minha análise dialoga aqui com a tese do historiador Elias Ferreira Veras, que se propõe a analisar, entre os anos setenta e oitenta, a emergência histórica de travestis em Fortaleza, realizando uma contribuição para os estudos históricos ao mesclar entrevistas a um amplo conjunto documental, incluindo textos literários e escritos da imprensa. Referindo-se à produção midiática de um sujeito travesti, assim designado, a tese elenca Rogéria como paradigma de corpo travesti. VERAS, Elias Ferreira. *Travestis: carne, tinta e papel*. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

<sup>127</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 23.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>129</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, p. 5, 2018a.



corpo. Aqui Rogéria é presente porque Wonder nomeia a travesti carioca como referência, negando-a muitas vezes, como a confessar a acolhida de Rogéria em sua subjetivação. Rogéria e outras funcionam assim como contraste para evidenciar, tornar nítidos, os processos subjetivos de Claudia, múltiplos e abertos.

Diva *underground*, Wonder produzirá, nos anos oitenta, uma contestação erótica perturbadora, atestando o gênero como co-agido. O estilo performance, assumido por ela, para quem “o *performer* tem de ser a performance”,<sup>130</sup> não é aleatório, nem inconsequente, como indica em sua crônica sobre Claudia, no ano de 1986, Caio Fernando Abreu. O escritor se mostra impactado pela aparição de Wonder, permitida “no mundo particular do Satã”, como ele diz, referindo-se àquele espaço como um mundo à parte. Um espaço desregulado? Retomarei essa questão no último capítulo. Caio projeta em Wonder, no que viu no palco, algo como um desejo inconfesso de emancipação. A crônica merece ser lida. Caio F., para Claudia “foi, assim como o Cazuzu, muito importante para mim. Ele se identificava comigo”,<sup>131</sup> como relatou mais tarde. No ano de 1988, Wonder encena o texto *Pequeno Monstro*, do escritor, no espetáculo *Erótica*, um conto que fala da percepção de um corpo que “tinha começado a crescer para todos os lados, de um jeito assim meio louco. Pernas e braços demais, pelos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual de pato, [...] *vezenquando* chorava e repetia: pequeno monstro, pequeno monstro [...]”.<sup>132</sup> Resignifica a literatura de Caio em sua experiência corpórea e agenciamento artístico. Dez anos após a morte do amigo, Claudia o homenageia em sua coluna na *G Magazine*, reproduzindo, na íntegra, o texto que ele escreveu para ela em 1986 no *Estadão*. As amizades são para Claudia um motor, funcionam para a incessante recriação de si, não como “ornamento”, mas como experimentação de estilos de vida.<sup>133</sup> Na imagem 1, podemos ver o trânsito de Wonder por circuitos intelectuais, deixando-se fotografar com o amigo escritor. Claudia enfatiza essas relações como tática diferenciadora.

---

<sup>130</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 57.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>132</sup> “Vezenquando”: mantenho a grafia estilizada que o escritor utiliza.

<sup>133</sup> ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008, p. 26.



**Imagem 1:** Claudia e o amigo Caio F., nos anos oitenta. Fonte: <<http://www.cdorock.com/2015/04/claudia-wonder.html>>. Acessado em 10/12/2022.

*Vômito do mito*, a performance, como veremos, relê o discurso poético do amigo Glauco Mattoso, poeta maldito, que, inserido na chamada Poesia Marginal da década de setenta, inspirou Claudia a produzir seu “vômito do mito/ da novanovanovanovageração/ cuspo no prato e janto juntocompalmito/ o baioque (o forrock, o rockixe), o rockão”.<sup>134</sup> Claudia, na definição do encenador Zé Celso, com quem Wonder nos anos oitenta trabalhou, é uma “mestra antropofágica”,<sup>135</sup> devolve, assim, o que engoliu, “vomita”. Na imagem a seguir (imagem 2), do início dos anos noventa, podemos ver que, entre idas e vindas, seu diálogo com a proposta teatral de Zé Celso não foi descontinuado.

---

<sup>134</sup> MATTOSO, Glauco. Spik(sic)tupinik. *Poesia Lírica* 21. Disponível em <<https://poesialirica21.wordpress.com/2013/12/11/spiksictupinik/>>. Acessado em 10/10/2022.

<sup>135</sup> MEU AMIGO Claudia. Dácio Pinheiro. São Paulo: Piloto, 2009. (87 min.).



**Imagem 2:** Claudia e Zé Celso em imagem da fotógrafa de teatro Lenise Pinheiro, nos setenta anos da Semana de 22, década de noventa. Fonte: *Teatro Oficina: fotografias*. (Reprodução)

Para Caio, próximo de Wonder nos anos oitenta, o “prodígio” que realiza Claudia, que o maravilha, é o “mover-se entre isso e aquilo”, entre noções que nos dizem “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”. Nessa ação subjetiva, diz Caio, “Cláudia conquista o direito interno/subjetivo de fazer isso e também aquilo. Mas perde o direito externo/objetivo de fazer nem isso nem aquilo”. Causando espanto, arrisca assim “sua inteligibilidade e reconhecibilidade em um convite para expor e explicar as maneiras inumanas em que ‘o humano’ continua a ser feito e desfeito”,<sup>136</sup> de modo a provar que as condições limitadoras que nos formam são maleáveis e replicáveis, como Caio parece intuir. Cito a crônica:

*Meu amigo Claudia*

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

---

<sup>136</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, p. 168-169.

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 noite, nos tornamos amigos. [...] meu amigo Cláudia incorporou, no cotidiano, a mais desafiadora das ambiguidades: ela (ou ele?) movimenta-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?) autobotizou-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>137</sup>

Desde o título, a crônica complica a noção petrificada de que homens são masculinos e de que mulheres são femininas. Ao questionar a importância de “um *o* ou *a* no artigo ou pronome que precede o nome de uma pessoa”, o escritor sugere que as identificações subjetivas são uma realidade complexa, conforme a amiga Cláudia apontava. No ano de 1987, outra crônica de Caio, *Anjos da barra pesada*, ressalta o trabalho de Wonder. Por razão metodológica e opção estética, faço novamente a citação longa do texto. O objetivo é permitir o acesso à fonte recortada, combinando aqui análise e descrição, ao supor a descrição como intervenção já. O relato, a partir de fragmentos cinematográfico-político-existenciais, constitui, como vejo, referências históricas. Não apenas mimetiza o real, é um trabalho de montagem, como o cinema, que explica o mundo, não

---

<sup>137</sup> MEU AMIGO Cláudia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 jun. 1986, Caderno 2, p. 2. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

porque lhe seja um espelho ou janela, mas porque, sendo o olhar “a ação objetiva mais subjetiva que existe”,<sup>138</sup> recria o real, na forma de discurso. Neste ponto, acompanho o interessante trabalho de Fabiano de Souza, que lê a relação de Caio Fernando Abreu com o cinema, não apenas a cinefilia, mas o estilo de composição que funciona como câmera subjetiva, montagem com microfragmentos da realidade que são recriados, uma forma de escrita cinematográfica. Os escritos de Caio chegaram às telas no curta *Aqueles dois* (1985) e no longa *Romance* (1988), onde o escritor colabora no roteiro. Também no longa *Onde andaré Dulce Veiga* (2007), de Guilherme de Almeida Prado, com Caio oferecendo o argumento. A relação de Caio com o cinema não para aí, sendo protagonista em sua vida e literatura e evidenciada até na assinatura adotada por ele, Caio F., que alude ao filme *Eu, Christiane F., 13 Anos, Drogada e Prostituída*, drama alemão de 1981. Concordando com Deleuze, o cinema, por meio da variabilidade de planos, de centros, complica a distinção entre quem age na tela e quem vê agir. Isso se considerarmos que, em cinema, por meio da “câmera lenta, aceleração, sobreimpressão, fragmentação, redução da velocidade, microtomada, tudo está a serviço da variação e da interação”,<sup>139</sup> se considerarmos que a câmera “pensa”, reflete e transforma o ponto de vista da personagem, não apenas oferece a visão de seu mundo.

São fundamentais aqui os *insights* de Deleuze sobre a sétima arte enquanto pensamento filosófico, em especial a ideia de montagem como criação, enfatizada a partir da chamada *nouvelle vague*. O estilo experimentado pelo cinema novo francês, que privilegia a descontinuidade, ao chamar a atenção para a câmera (quebrando muitas vezes a quarta parede), desestabiliza o que Ismail Xavier chama “princípio da transparência”,<sup>140</sup> o esforço de invisibilização do dispositivo de filmagem que é obtido pela montagem clássica, o modo de filmar pautado na continuidade espaço-tempo. A crônica de Caio, um filme de Reichenbach, oferece uma panorâmica da São Paulo daquele momento, uma leitura da cidade corpórea dos terrenos baldios habitados por *outsiders* dos arrabaldes, “cruel e realista”, nas palavras compassivas do escritor:

---

<sup>138</sup> SOUZA, Fabiano de. *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 12.

<sup>139</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema I - A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 133.

<sup>140</sup> XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

*Anjos da barra pesada*

Semana passada fui ao Rio. Estava exausto, sem energia. [...] Chovia, não tinha sol. Pior, e mais insidioso que isso, havia pelo ar este mesmo tipo de medo e desamparo que deixam ainda mais cinza o ar de São Paulo. O que está havendo com este país? [...]

Umhas noites, uns bares. [...] o mais vital, o mais cheio de pique vinha de São Paulo mesmo: Claudia Wonder e a banda Jardim das Delícias. Não consigo compreender como uma gravadora ainda não contratou Claudia para gravar um álbum chamado *Vem pra barra pesada, meu*, título da versão que ela canta de *Take a walk on the wild side*, de Lou Reed. Assistindo Claudia, de repente: Cazuza. [...]

Para exorcizar o Rio, resolvo ver Anjos do Arrabalde, filme de Carlos Reichembach. [...] Anjos do Arrabalde me ganhou. Por trás do perfil de três professoras de subúrbio (com uma Betty Faria sensacional: se Elza Soares é a nossa Tina Turner, Betty Faria é a nossa Jane Fonda), rola um dos retratos do Brasil mais atuais e cruéis que vi nos últimos tempos. Cruel e realista: cheio de violência, miséria, machismo, preconceito. Saí abalado. Na noite abafada de Sampa, aqueles anjos estavam soltos em cada esquina, em cada cara que passava atrás das vidraças dos ônibus em direção aos arrabaldes. [...]

O que está havendo com este país? [...] Ora, dengue, meningite, Aids, caos econômico, falta de amor, falta de esperança, falta de futuro. Se alguém acrescentar “normal” eu grito.<sup>141</sup>

Crítico, cinéfilo, esteta, Caio sugere a arte não como escapismo, mas como refúgio antissufrimento, exílio do cotidiano e lugar de encontro.<sup>142</sup> *Vômito do mito* segue essa linha, como veremos, “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 acho que foi isso, a ousadia e o momento certo de fazer a coisa. Era o *rock*, era o *rock*”,<sup>143</sup> relata Wonder, referindo-se ao gênero musical que ela abraçou então como revolta, num tempo, por assim dizer, “*punk*”. Ao narrar-se, anos depois, Claudia inventa um passado onde era maravilhoso “sair quase meio-dia, do lado escuro da vida”, como diz o poeta Cazuza em *Só as mães são felizes*, citando a *Val Improviso* – destino, algumas vezes, dela e do amigo Caio e das “conversas profundas a respeito de nós mesmos, da condição humana e sua insignificância e de todas essas conversas de bêbado que duas pessoas em busca de lucidez podem levar”,<sup>144</sup> como ela descreve, criativamente, os “papos cabeça” que levavam na *Val*, no

<sup>141</sup> ANJOS da barra pesada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1987, Caderno 2, p. 2. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>142</sup> SOUZA, Fabiano de. *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

<sup>143</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 52.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 104.

*Bar das Putas*, na Rua da Consolação. Na geografia da noite, esses espaços, “improvisados”, funcionam, naquele momento, como heterotopia, espaços outros “em que se alocam os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média ou à norma exigida”.<sup>145</sup> Podemos vislumbrar, nesses discursos, práticas dessubjetivantes que inventam alternativas em espaços de sujeição, um tipo de sujeito atravessado pelo desejo de liberdade. Subjetividades anárquicas,<sup>146</sup> que estranham as práticas cotidianas e, vivendo o presente, ao tomar distância da promessa de liberação e revolução futuras, lutam, de modo parcial, imediato, transversal, contra o governo por individuação.<sup>147</sup>

Tais formas de produção artística e de invenção de modos de vida estariam à margem do “oficial” e do “comercial”, contra os valores da chamada sociedade de consumo.<sup>148</sup> De forma descritiva, a imprensa assim caracteriza a cena “amadora” dos anos oitenta, como *underground*, definição muitas vezes associada a expressões como “alternativo”, “independente”, com sentido de “contracultural”, “revolucionário”, “subversivo”, “antissistêmico”. Também os protagonistas dessa cena afirmam-se como um movimento marginal, construído de modo independente em relação ao sistema artístico profissionalizado. Observo que essas práticas nomeadas contraculturais organizam-se a partir de convenções específicas e de redes relacionais formadas por alianças, disputas, hierarquias. Transitando em circuitos próprios, concorrem para a produção e reprodução de referenciais e de estilos de existência. A associação com a cena alternativa, no caso de Wonder, funciona como tática diferenciadora, técnica de si, acrescentando à sua individuação o *status* de realizadora autônoma, destacada por sua atuação politizada, intelectual, em contraste com a travesti que “só dubla”. Claudia cria para si o *wonderground*, fazendo uma leitura da cena independente, reconceitualizada em sua subjetivação.

Multivalente, Claudia Wonder oferece pontos de resistência ao instituído. Aqui estou pensando o potencial crítico da citação, lembrando que somos cópias de cópias de cópias, que o performativo é ambivalente, produz o quadro, a referência, enquadra, mas o

---

<sup>145</sup> FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos Avançados*, p. 113-122, 2013.

<sup>146</sup> RAGO, Margareth. *Foucault, história e anarquismo*. Rio de Janeiro: Rizoma, 2015.

<sup>147</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-250.

<sup>148</sup> RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

“‘enquadramento’ não é capaz de conter completamente o que transmite e se rompe toda vez que tenta dar uma organização definitiva a seu conteúdo”,<sup>149</sup> ou seja, cria mais do que o pretendido, ao permitir relações, apropriações que transbordam, expandem limites. Artista, *performer*, travesti, esses construtos performativos estilizados vão sendo atualizados por Claudia em múltiplas realizações simultâneas, em *shows* antológicos, quebrando marcações, excedendo palcos. Wonder estabelece uma performatividade plural, potencialmente disruptiva. A “artista *underground*”, seu “*rock* de contestação” e “*show* performático”, sua “aparição-choque”, essas definições, que encontramos nos diários *Folha e Estado de S. Paulo*, são retrabalhadas na autossubjetivação de Claudia. Wonder retraduz de forma interessante o chamado *underground*. *Vômito do mito*, no *Satã*, templo de *punks*, góticos, ex-cêntricos, além da ácida referência à demonização do corpo travesti, trai, pela estética, o amor por musicais de cinema à Judy Garland, que caracterizava os *shows* de travestis: “estávamos vivendo um período muito duro. Eram os anos de chumbo da aids, a peste *gay*. [...] No final, eu entrava nua [...] e jogava aquilo para os lados: era a representação do sangue dos *gays*”.<sup>150</sup>

Produtiva e propositiva, a performance constitui um comentário e crítica, forçando o rompimento de convenções formais e estéticas.<sup>151</sup> Enfatizo aqui a função estético-política da performance, realização que não distancia arte e ativismo, que privilegia “o múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os agenciamentos móveis aos sistemas”, termos de Foucault para as artes de viver contrárias aos microfascismos. A performance de Wonder rompe impermeabilidades, como veremos, borra fronteiras entre o “pensar” e o “fazer” e outros enclaves, como apontarei.

A imagem fotográfica a seguir (imagem 3) é um dos poucos registros que encontramos em buscas na internet, retendo a ação de Claudia. Em âmbito institucional, cumpre observar, Claudia aparece em registros realizados por fotógrafas reconhecidas como Claudia Guimarães e Vânia Toledo. São imagens posadas, que revelam, nessa interrupção (a pose), menos uma atitude do alvo fotografado ou a técnica do operador, que uma intenção de

---

<sup>149</sup> BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017b, p. 24.

<sup>150</sup> WONDER, Claudia (2019). In: CLAUDIA Maravilha. *Revista Quem*. Disponível em <[revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EQG1605238-6138,00.html](http://revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EQG1605238-6138,00.html)> Acessado em 05/01/2022.

<sup>151</sup> MOSTAÇO, Edelcio. Conceitos operativos nos estudos da performance. *Sala Preta*, v. 12, n. 2, p.143-153, 2012.; MOSTAÇO, Edelcio. *Incursões e excursões: a cena no regime estético*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.



leitura.<sup>152</sup> Uma fotografia de Wonder, creditada a Claudia Guimarães, foi incluída na mostra *O mais parecido possível - o retrato*, em 2012, organizada pela Pinacoteca de São Paulo. Claudia Guimarães trabalhou, nos anos noventa, para a *Folha de S. Paulo*, colaborando na coluna de Erika Palomino, *Noite Ilustrada*. Esta seção do caderno cultural *Folha Ilustrada* tinha por inspiração uma coluna do jornal nova-iorquino *The Village Voice*, um periódico alternativo voltado para a cultura. Colaborando com o jornal paulistano até a extinção da seção em 2006, Guimarães fotografava clubes noturnos de música eletrônica, o chamado *underground clubber* e o “universo gay”, tendo assim documentado performances e *shows* de travestis. A referida imagem de Wonder, produzida por Claudia Guimarães, é uma foto de cena gerada em 2002 por ocasião do vídeo *Claudia Wonder International Show*, do documentarista Dácio Pinheiro. O curador da citada mostra na Pinacoteca, Diógenes Moura, escritor, transformou essa imagem em capa de livro, lançado em 2014. Diógenes é também curador, em 2018, da exposição *Tarja Preta*, realizada no Museu da Diversidade, com imagens do acervo de outra fotógrafa, Vania Toledo, que inclui outro retrato posado de Wonder. Fotógrafa da noite, Vania Toledo atuou em redações de jornais, tendo começado a fotografar teatro, amadoristicamente, na década de setenta, insistindo em dizer, noutros momentos, que se mantinha “amadora”, um modo de a artista dizer-se imatura, “alguém que não pode - ou não quer - alçar-se ao domínio de uma profissão”, figura retórica “que constitui a assunção do profissional”.<sup>153</sup> Trata-se do modo pelo qual essa subjetividade explica a prática fotográfica: “a fotografia é minha desculpa para atuar na contemporaneidade”,<sup>154</sup> dizia Vânia, revelando assim a intencionalidade do fotográfico.

As imagens produzidas por essas artistas têm como efeito a cristalização das performances de Wonder, institucionalizam o corpo,<sup>155</sup> uma imagem na parede do museu, assinada por terceiras pessoas. Enquanto acontecimento, a performance arte, por suas características próprias, gera uma memória frágil. *Vômito do mito* e outros *shows-performance* de Claudia sobreviveram em imagens que se encontram dispersas. Opto aqui por reproduzir o registro da performance, que fracassa em se museologizar e, assim, também em realizar o

---

<sup>152</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 73.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>154</sup> TOLEDO, Vania. *Palco paulistano*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009, p. 18.

<sup>155</sup> ALVES, Ricardo Henrique Ayres. *Artes Visuais e aids no Brasil*: histórias, discursos e invisibilidades. 2020, 446 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

projeto cisheterossexual (que funciona a partir de instituições, discursos), como vejo. Mais à frente, me refiro às imagens que Wonder dispõe em seu *Olhares*, que a ajudam a contar-se.



**Imagem 3:** Registro da performance *Vômito do mito*, década de oitenta. Fonte: <<https://theinformetal.blogspot.com/2015/01/lendarias-casas-noturnas.html>>. Acessado em 10/12/2022.

O que vemos na imagem fotográfica (imagem 3) é parte da ação que Claudia realizava no palco do *Madame Satã*, em 1985. Sem plumas, brilho, Wonder despia a capa que usava, que era a bandeira do Brasil, mergulhava numa banheira de sangue (xarope de groselha), com uma máscara em forma de demônio, contagiando o público, que participava da performance, alcançado pelo sangue. A linguagem fronteira entre teatro e *show*, realismo e ficcionalidade, tensionava a separação *performer/espectador*, frustrando qualquer tentativa de remeter a ação ao lugar convencional da “personagem”. Ao explorar potencialidades do performático, Wonder citava o acontecimento da aids, naqueles anos, “rasgava o verbo”. Criticava os sentidos de abjeção, as práticas de violência que pensavam a doença como sendo própria das travestilidades.<sup>156</sup> Para evidenciar os sentidos da estética de Wonder, anarco-niilista, faço, a partir daqui, uma comparação desse estilo com a estética de Rogéria e outras.

---

<sup>156</sup> MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. *Sexualidad, salud y sociedad – Revista Latinoamericana*. n. 1, p. 126, 2009b.

## 1.2 Rogéria e outros mitos

Entre 9 e 10 anos, diz Rogéria em sua biografia, “me transformava na rainha Cleópatra” (imortalizada no cinema por Elizabeth Taylor) e “contanto que imitasse Carmen Miranda”, podia ir ao cinema ver Marilyn Monroe, “a loura sensual que sonhava um dia ser”, nas palavras de Marcio Pascoal, o biógrafo de Rogéria.<sup>157</sup> Foi sonhando com *Hollywood* que ela se lançou ao mundo dos espetáculos, nos bastidores da TV Rio, onde começou maquiando atrizes e cantoras. Na boate *Stop Club*, Galeria Alaska, compôs o rememorado *Les Girls*, mais tarde encenado no Teatro Rival, Cinelândia, excursionando por outras cidades, São Paulo entre elas. Nos entremeios das subjetividades travesti, homossexual e transformista, travesti-artista, Rogéria atualiza em sua subjetivação, “privilégios historicamente cimentados, em códigos normativos hegemônicos, em formatações e padrões binários, os quais, em certa medida, ainda reforçaram o padrão masculino, misógino e cisheterossexista”.<sup>158</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 [*referido como Navio Negreiro*] era lá atrás, no fundo do teatro, não com as brancas... Eram eu, Milene, Rita Moreno, Darla e Eloína dos Leopardos”.<sup>159</sup> Premiada, nos anos oitenta, com o Troféu Mambembe de Teatro, Rogéria, dirigida pela aplaudida Bibi Ferreira (reconhecida por sua atuação e direção em musicais), torna-se figura popular em televisão. Protagoniza, em 1983, uma histórica entrevista no *Canal Livre*, verdadeira galeria de políticos e celebridades, *talk show* da TV paulista Bandeirantes. Na ocasião, com as presenças da já citada Bibi Ferreira, do empresário Ricardo Amaral e das cantoras Elizeth Cardoso e Marlene, Rogéria fala para grande audiência, em performance marcante. Ressalta seu talento e conduta profissional irrepreensível: “travesti, quando não tem dinheiro para silicone, usa Nujol [*silicone industrial*]. Eu sou um ator transformista, não um panaca vestido de mulher”, afirma, defendendo uma imagem homossexual “respeitável” em contraste com “excessos” que associa ao termo travesti.

No mesmo ano, Fernanda Montenegro, Chico Buarque, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Miúcha e outras personalidades vêm a público defendê-la de críticas ao seu espetáculo

---

<sup>157</sup> PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016, p. 17.

<sup>158</sup> LOPES, Fábio Henrique. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960. Aloma Divina. Rio de Janeiro: *Transversos*, n. 14, p. 53-54, 2018b.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 63.

à época, em nota que referencia Rogéria como “profissional de nível”.<sup>160</sup> Em 1988, o tradicional programa de Hebe Camargo recebe Rogéria no seu sofá, uma reprodução de sala de estar convencional, no palco, ao vivo. Em externa, matéria editada, Andréa de Mayo, entrevistada no interior da boate *Nostromundo*, expondo-se à ira do público, faz ataques verbais virulentos, diz “às vezes eu me sinto um palhaço de luxo. Porque, às vezes, eu estou passando na rua de dia, eu sou uma bicha. À noite eu sou uma estrela. Quer dizer, eu sou um palhaço de luxo, que faço a sociedade à noite se divertir. [...] Meu filho é artista. Viado é o filho do vizinho, não é verdade?”.<sup>161</sup> A reação da audiência do programa trai a potência disruptiva do discurso de Andréa que, em linguagem áspera, desconstrói distinções, hierarquias, “valores familiares”. Espectadores, algumas senhoras, ligaram para a produção buscando frustrar a pauta considerada “imprópria”, como se os gêneros divergentes da ordem heteropatriarcal, divina, ali visíveis, pusessem a perder a “tradicional família cristã”.

Esse episódio desmonta a farsa e a presunção da cisgeneridade como natureza. Revela uma visão de gênero como construção radical, tal como Butler mostra sobre os discursos antigênero recentes que, ao tomar a igualdade de gênero como uma “ideologia diabólica”, reconhecem as diversidades de gênero como uma construção social, histórica e não natural, que se supõe “divinamente ordenada”.<sup>162</sup> Ao dirigir ao público verdades desagradáveis, Andréa é a expressão manifesta de um modo de vida em ruptura, “a fim de provocar os outros a ouvir que se enganam, se extraviam, e de detonar a hipocrisia dos valores recebidos”.<sup>163</sup> Sua ação constitui-se como um fazer político, “por essa irrupção dissonante da ‘verdadeira vida’ no meio do concerto das mentiras e das falsas aparências, das injustiças aceitas e das iniquidades dissimuladas”,<sup>164</sup> realiza uma crítica, um trabalho de si para consigo e com outros implicados. Ao dizer, em 1988, que “nossa sociedade é muito falha, porque, de dia, eles me apontam na rua, os homens passam com suas mulheres e me apontam assim com o dedo [...] e, à noite, eles vêm na minha casa procurar a mim ou gente como eu, [...] então, é uma sociedade muito falha”, Andréa está dizendo: a cisgeneridade, enquanto modelo

---

<sup>160</sup> INTELECTUAIS em apoio a Rogéria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1983, Caderno 2, p. 15. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>161</sup> PROGRAMA Hebe: Travestis. São Paulo, SBT, 1988. Disponível em <<https://youtu.be/IHfMPPiSWeA>>. Acesso em: 06/01/2022.

<sup>162</sup> BUTLER, Judith. Precisamos parar o ataque à “ideologia de gênero”. Tradução de Carla Rodrigues. *Sexuality policy watch*, 2019a.

<sup>163</sup> GROS, Frédéric. Situação do curso. In: FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. O governo de si e dos outros II. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011, p. 314.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 314.

regulatório, histórico, não essencial, é irrealizável. Endereçada à audiência cisgênera do programa, essa crítica é domesticada, no palco, pela presença e discurso de Rogéria. Afastando sentidos de abjeção, ao agenciar arte como técnica de si, com indissociado viés branco-centrado, Rogéria brilha, tramando um “si mesmo”, sua autoprodução complexa e multifacetada. Admitida como “travesti da família”, em 1989, ela vive a travesti Ninete em horário nobre da Globo, anunciada com pompa. Abro um parêntese para analisar esse feito de Rogéria, figura incontornável da nossa história, com relevante papel na redefinição de gênero e de gênero artístico.

Em 25 de maio de 1943, em Cantagalo, interior do estado do Rio de Janeiro, nasceu quem mais tarde viria a se autodesignar Rogéria. Até os doze anos, Rogéria viveu em Niterói, entre avós maternos e a mãe, mudando-se com familiares para a capital aos treze, quando conviveu, por três anos, também com um padrasto. Aos dezenove anos, 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 integrar o *show* intitulado *International Set*, organizado na boate *Stop Club*, na Galeria Alaska, Copacabana, bairro carioca. Rogéria projetou-se, artisticamente, naquele ano de 64, por sua atuação, junto a outras travestis, no lendário *Les Girls*. Entre 1967 e 1968, ela atuou no palco do Teatro Rival, na Cinelândia. Na década de setenta, após passagem pela Europa por cerca de três anos, retorna ao país, em 1973, destacando-se pela transformação que exhibe. Reproduz então a figura da diva *hollywoodiana*, com recurso a figurinos *glamourosos*, plumas, brilho. Atuando no teatro, ganha visibilidade. Em 1977, estreia em São Paulo *Alta Rotatividade*, espetáculo que havia estado em cartaz no Rio de Janeiro durante nove meses. Matéria publicada na *Folha Ilustrada*, sugestivamente intitulada *Rogéria: um show camaleônico*, enfatiza o papel de *show-woman* de Rogéria que, no espetáculo, contava piadas, cantava, dançava, interagiu com a plateia:

[...] 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>165</sup>

Aos olhos da reportagem, Rogéria joga, brinca de gênero: “você esperava encontrar um homem vestido de mulher, ou uma mulher com jeito de homem?”. Assim corrobora identidades substantivadas, homem e mulher; ao mesmo tempo, as posiciona não na “essência”, mas na “aparência”. O gênero feminino-masculino, a ênfase na ambiguidade, constituía-se como uma das marcas de Rogéria. Referenciando 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. Ao agenciar “arte” como técnica de si e como prática diferenciadora, concebe “teatro” como lugar de estima e de privilégios:

*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 aficcionados 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>166</sup>

A reportagem acima foi publicada na *Folha Ilustrada*, em 1982. Sob direção de Bibi Ferreira, em curta temporada no Procópio Ferreira (teatro na Rua Augusta, centro da cidade), Rogéria e outras subiam ao palco, na capital paulista. Com fôlego renovado, privilegiando o humor e *glamour*, o *show* refazia a tradição revisteira, “de carnavais

---

<sup>165</sup> ROGÉRIA, um *show* camaleônico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 02 mar. 1977, Ilustrada, p. 31. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 24/11/2022.

<sup>166</sup> FANTASIA *gay* em clima de teatro de revista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 abr. 1982, Ilustrada, p. 31. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 24/11/2022.

passados”, tendo como atração, naquele momento, os corpos das travestis remodelados por hormônios e silicone. Essas tecnologias corporais vinham se disseminando no eixo Rio-São Paulo, desde os anos sessenta. Categorias referentes a expressões do gênero e da sexualidade, aos poucos se diferenciavam, como vimos, forjando sentidos históricos diversos, relacionados às noções de identidade de gênero e de orientação sexual, que não eram amplamente entendidas como dimensões subjetivas distintas. Rogéria, tendo exaltado o seu profissionalismo, cristaliza uma imagem de si como “artista, por excelência”, opondo noções de aceitação e aplauso à ideia de marginalização. Opera assim a gramática do visível/invisível, reconhecido/inferiorizado como um marcador e diferencial que delimita sucessivos enfrentamentos e hierarquias.

Em 1983, investida de elogios, Rogéria, interpelada por questões sobre sexualidade e vida, protagoniza, como já destaquei, uma histórica entrevista no programa *Canal Livre*, que, naquela edição, depois reexibida (devido à grande audiência), contava com a atriz e cantora Bibi Ferreira como uma das entrevistadoras. A presença de Bibi e de outras personalidades, conferindo à Rogéria um *status* que a diferencia pelo exercício da atividade intelectual/criadora, é ocasião para esta “mitar”, envolvendo os entrevistadores com sua performance carismática, admitida no e pelo *mainstream*: “eu sou um ator transformista”, “eu nasci artista, a única maneira de realmente ser alguém é ser artista”. Ali Rogéria inventava para si a imagem de “travesti da família”, concebida como uma não afronta ao instituído, à família heteropatriarcal.

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>167</sup>

---

<sup>167</sup> COM MEDO da doença, Rogéria evita o contato sexual. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1987, Cidades, p. 22. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 24/11/2022.

A reportagem acima foi produzida pela sucursal da *Folha de S. Paulo* no Rio de Janeiro, em 1987. Em cartaz, sob o sugestivo título *Adorável Rogéria*, uma vez mais Rogéria figura como entrevistada. Desta vez, interpelada sobre o tema aids, ela ajuda a enfatizar um ideal asséptico, as noções de higiene e policiamento que rondavam homossexuais e travestis naquele momento. O jornal reproduz “aids” como acusação, um mal atrelado a certos lugares, práticas, corpos ditos promíscuos. No ano de 1989, Rogéria encarnaria Madame Lysiane, uma prostituta, vivida no cinema, em 1982, por Jeanne Moreau (atriz e cantora francesa) na adaptação da novela de Jean Genet, visceral história em torno de crimes, prostituição e homossexualidade. Falando à *Folha*, Rogéria diz que “a montagem não apresenta nenhum questionamento em relação a uma onda moralista surgida com o aparecimento do vírus da aids. ‘Eu não penso nisso’”.<sup>168</sup> Assim, foge à interpelação, esquiva-se da associação com a doença. A postura evasiva indica que “fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga”,<sup>169</sup> trata-se de uma ação criativa.

Com música tema composta por Cazuzza, *Querelle* estrearia no Teatro Dulcina, no mês seguinte. A composição é intitulada *Quero ele*, ressaltando-se aqui o recurso estilístico empregado no título, referência à personagem, um marinheiro desejado por homens e mulheres. Cazuzza, declarado bissexual, constrói a letra pelo recurso à repetição de “quero ele, quero ele”, enfatizando o desejo homossexual. O compositor referencia Rogéria de modo ambíguo, “mulher Rogéria, Astolfo macho”. A letra culmina com o verso “quero com a faca cortar a dor/ e ser mulher”, podendo-se ler nesse verso uma alusão à “reversão sexual”, como se dizia à época, anos oitenta.<sup>170</sup> No Brasil, as primeiras cirurgias ditas de “reversão sexual” de que se tem notícia, foram realizadas nos anos setenta pelo médico e professor Roberto Farina. Cirurgião, Farina fez, no começo daquela década, procedimentos experimentais em ao menos nove pessoas em São Paulo, dentre elas João W. Nery, psicólogo, escritor, ativista trans. Não previstas em lei brasileira naquela década, tais cirurgias foram lidas, pelo judiciário, como mutilação, lesão corporal grave. O “caso Farina”, como ficou conhecido o processo judicial, foi matéria em jornais, fazendo circular a noção de transexual como

---

<sup>168</sup> CAZUZA faz música-tema para montagem teatral de “Querelle”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr. 1989, Ilustrada, p. 6. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 24/11/2022.

<sup>169</sup> DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 49.

<sup>170</sup> JULIÃO, Rafael Barbosa. *Segredos de liquidificador*: um estudo das letras de Cazuzza. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: UFRJ, 2010, p. 76-77.



“defasagem entre corpo e psique”, conforme a literatura médica existente,<sup>171</sup> que começava a defender o gênero como sendo mentalmente constituído. A imprensa espetacularizou o processo, aberto por denúncia do Ministério Público de São Paulo, ciente do caso em 1975, após Farina divulgar as cirurgias em um congresso científico.

Waldirene Nogueira, nascida em 1945 no interior de São Paulo, a primeira mulher trans a passar por redesignação genital no país, em 1971, chegou a Farina, especialista em cirurgias urogenitais, por intermédio da endocrinologista Dorina Epps, médica pioneira em estudos de gênero no Brasil. Cinco anos após a intervenção médica, foi tornada, à revelia, vítima no processo que redundou na absolvição do médico e no encerramento do caso no ano de 1979. Apaixonada pelo mundo do cinema, Waldirene colecionava imagens recortadas de revistas, fotografias de atrizes, atores e celebridades. Assim conheceu a história de Coccinelle e passou a desejar para si o mesmo destino da lendária vedete. Transexual, a atriz e cantora francesa causou histeria em sua passagem pela Cidade Maravilhosa, em 1961, capa da revista *Manchete*, por haver se submetido à redesignação cirúrgica do genital, três anos antes. Em 1976, plena ditadura, a brasileira Waldirene, tendo um *habeas corpus* preventivo negado pela justiça, foi levada coercitivamente para o Instituto Médico Legal da capital paulista, fotografada, submetida a um exame ginecológico, para constatar seu “verdadeiro sexo”.<sup>172</sup>

Rogéria, em passagem pela Espanha, no começo da década de setenta, conheceu a possibilidade de redesignação cirúrgica do genital, mas considerava que “a mulher não é o órgão genital”, conforme mais tarde enunciou.<sup>173</sup> Ambígua, ela, por vezes, frustra interpelações de que é alvo. Criativa, elenca a si mesma como um “tipo”, personagem em sua própria galeria. Firmando-se como atriz, pela fluidez e versatilidade, ela exalta a si mesma como potência, força (que associa ao masculino). Esforça-se por marcar, com sua atuação, uma distância entre a sua subjetividade e a das personagens, “adotei uma linha mais econômica, tentei separar Rogéria da Lysiane”, disse em sua biografia, lembrando que “o público estranhou, e o crítico do *Jornal do Brasil* escreveu que não estava entendendo a nova Rogéria”.<sup>174</sup> No final do ano de 1989, anuncia-se Rogéria em *Tieta*, na Globo como a

---

<sup>171</sup> FARINA, Roberto. *Transsexualismo: do homem à mulher normal através dos estados de intersexualidade e das parafilias*. São Paulo: Novalunar, 1982.

<sup>172</sup> “MONSTRO, prostituta, bichinha”: como a Justiça condenou a 1ª cirurgia de mudança de sexo do Brasil e sentenciou médico à prisão. *BBC Brasil*. Disponível em <[https://www.bbc.com/portuguese/geral-43561187?ocid=socialflow\\_twitter](https://www.bbc.com/portuguese/geral-43561187?ocid=socialflow_twitter)>. Acessado em 23/01/2023.

<sup>173</sup> PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016, p. 11.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 161.

procuradora Ninete. Esse acontecimento é um marco televisivo, embora Rogéria não tenha sido a primeira travesti a atuar em uma novela, papel que coube a Cláudia Celeste, como veremos.

### 1.3 Celeste, Divina e outras divas

Nascida em 1952, Cláudia Celeste começou a atuar, na década de setenta, em boates do boêmio Beco das Garrafas, em Copacabana. O cotidiano em salão, fazendo maquiagem e cabelo, foi o incentivo final para Celeste “transicionar”, como se diz hoje, passando a tomar hormônios depois de assistir Divina Valéria na peça *Valter ou Valéria*. Em 1973, Cláudia estreou com Geórgia Bengston, Jane di Castro, Fabette e outras, a montagem *O mundo é das bonecas*, no Teatro Rival, no Rio. Nasceu ali como artista, na retomada dos *shows* de travestis, interrompidos pela ditadura, como ela conta, em 1969. Isso, após o *boom* das brasileiras Marquesa, Brigitte de Búzios, Rogéria, Valéria e outras, em 1964. As travestis podiam se apresentar enquanto artistas, mas não se confundirem com mulheres cisgêneras.<sup>175</sup> O relato de Celeste permite entender o êxodo, a passagem pela Europa daquelas que atuavam nos palcos no começo do regime de exceção no país, o deslocamento forçado, um autoexílio involuntário. Na imagem a seguir (imagem 4), vemos Cláudia, em 1982, com Jane di Castro, da “primeira geração”, como se diz. Carioca, nascida nos anos cinquenta, Jane, que estreou no *Les Girls*, atuou desde então em musicais e revistas, no Teatro Rival e no Teatro Carlos Gomes, na Praça Tiradentes, como as montagens humoradas *Eles no meio delas*, *Secas e molhadas* e *Com jeito a coisa vai*, todas em 1974. A estética desses espetáculos inspirava-se no gênero que foi febre nos anos vinte e trinta no país, *shows* caracterizados por números falados, musicais e coreográficos, além de humor e nudez feminina, com protagonismo de atrizes cantoras, vedetes que são referência para Jane di Castro. Dirigida por Ney Latorraca nos anos oitenta, no espetáculo *Passando o Batom*, Jane di Castro, também cabeleireira, vivendo em Copacabana, fez parte do já citado *Gay Fantasy*, integrado por Cláudia Celeste e grande elenco do eixo Rio-São Paulo.

Celeste ajudou a recriar o espetáculo dirigido por Bibi Ferreira, aprimorando o texto do humorista Arnaud Rodrigues. Na mesma década, participou também do *show As*

---

<sup>175</sup> JESUS, Jaqueline Gomes de. Travessia: Caminhos da população trans na história. In: GREEN, James. [et. al.] (org.). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 379-392.

*Gigolletes*, feito em São Paulo, com Wonder, Gisela, Samanta e muitas mais, “elas vieram pro Rio, nessa boate do Ricardo Amaral em que eu trabalhava, e eu fui a única do Rio que entrou no elenco. Aí nós nos conhecemos, fomos parar na França”, ela e Wonder.<sup>176</sup> Claudia Celeste começou como *go-go girl*. Na década de oitenta, com o espetáculo *Febre*, flertará com o *punk rock*, assim como Claudia Wonder, atuando como *crooner* da banda *Coisa que Incomoda*, em nítido contraste, como se pode ver nas imagens abaixo (imagens 4 e 5), com o gênero burlesco carnavalizado de outros trabalhos que realiza. Isso se presta aqui a mostrar que as diferenças geracionais perceptíveis entre ela e outras não são incomensuráveis, havendo continuidades e rupturas, o que indica que “um modo de vida pode ser partilhado por indivíduos de idade, estatuto e atividades sociais diferentes. Pode dar lugar a relações intensas”.<sup>177</sup> Na filipeta do *show Febre* (imagem 5), na referência ao couro, associado à transgressão, e na pose de Celeste e Paulo Wagner, *partner* de Claudia, pode-se enxergar a transvaloração de certos modelos convencionados de gênero e sexualidade, sujeito e objeto.



**Imagem 4:** Claudia Celeste, à esquerda, e Jane di Castro em *Gay Fantasy*. Fonte: <<https://revistageni.org/06/diva-que-incomoda-claudia-celeste/>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>176</sup> CELESTE, Claudia (2013). In: DIVA que incomoda. *Revista Geni*. Disponível em <<https://revistageni.org/06/diva-que-incomoda-claudia-celeste/>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>177</sup> FOUCAULT, Michel. *Da amizade como modo de vida*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal *Gai Pied*, nº 25, abril de 1981, p. 38-39. Disponível em: <<http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/amizade.pdf>> Acessado em 22/01/2023.



**Imagem 5:** Reprodução de imagem da filipeta do espetáculo *Febre*, desenvolvido por Celeste, na década de oitenta. Fonte: <<https://www.identidadesmarginais.com/claudia-celeste>>. Acessado em 10/12/2022.

Sobre a atuação em *Espelho mágico*, trama global, Claudia Celeste conta que, em 1977, o diretor de TV Daniel Filho a viu em um número que ela fazia no Brigitte Blair, famoso entre os anos sessenta e setenta como teatro de revista, e então pensou reproduzir, na novela, essa atração, no núcleo da personagem de Sônia Braga, atriz cis. Referida no carioca *Última Hora*, em 1975, como “grande mistério da noite carioca”, “vedete travesti”, nessa novela da Globo, conforme Celeste relata, “eu não entrei como travesti, eu passei como uma das meninas”,<sup>178</sup> ela diz, referindo-se ao grau de credibilidade de sua performance de gênero, a sua “passabilidade” sobre a qual a imprensa local jogou luz. Refiro-me aqui ao extinto *Correio de Copacabana*, que incluía, nessa época, uma coluna *Guei*, assinada por Glorinha Pereira, proprietária de sauna e boate homossexual. Na esteira da *Coluna do Meio*, de Celso Cury – jornalista homossexual que escrevia na edição paulista do *Última Hora* notas sobre homossexuais famosos, sobre a sociabilidade homossexual em “guetos”, bares, circuitos noturnos, atrelando a identificação homossexual masculina ao consumo –, também o semanário carioca, impulsionando a tiragem do jornal, reportava-se à tal temática, com

---

<sup>178</sup> CELESTE, Claudia (2013). In: DIVA que incomoda. *Revista Geni*. Disponível em <<https://revistageni.org/06/diva-que-incomoda-claudia-celeste/>> Acessado em 05/01/2022.

visibilização crescente. Nesse cenário é que se torna notícia a travesti trabalhando na novela da Globo, no momento em que a presença travesti em televisão era vetada:

Um dos nossos melhores e mais bonitos travestis, Claudia Celeste, vencedora inclusive do Concurso Miss Brasil Gay ano passado, está tendo uma participação na novela da TV Globo, “Espelho Mágico”, onde aparece como a principal corista do Teatro de Revista onde trabalham Lima Duarte e Djenane Machado. Na última semana ela apareceu em vários capítulos, fazendo dublagem e ensinando coreografia à atriz Sônia Braga. Eu só não entendo por que a grande Rogéria sempre foi proibida de aparecer no vídeo pela censura e outras como Georgia Bengston, Shirley Montenegro, Valéria e Maria Leopoldina também não puderam aceitar os convites que receberam. Ser travesti é uma arte, das mais difíceis, mas se proibem algumas, então a Globo não tem o direito de usar outra, embora todas mereçam, pois a proibição é válida pra todo mundo.<sup>179</sup>

A performance de Claudia, tida como falseamento da realidade, é vista como possibilidade de nos tornarmos um gênero divergente e expõe como contingentes os limites instituídos à autodeterminação de gênero. O jornal trai essa percepção ao definir o “ser travesti” como “arte”, de modo prescritivo. Uma vez mais autoriza as travestilidades enquanto atuações artísticas, desde que não abalem a crença no corpo cis, dogma vigiado. Como vemos, na esteira do pensamento foucaultiano, as relações de poder na sociedade que atualmente conhecemos são caracterizadas por formas aceleradas de controle que atualizam as antigas disciplinas antes exercidas em instituições fechadas.<sup>180</sup> A vigilância hoje se exerce “individual e contínua, em forma de controle de punição e recompensa e em forma de correção, isto é, de formação e transformação dos indivíduos em função de certas normas”,<sup>181</sup> embaralhando as fronteiras entre poder e resistência. Mais de uma década depois, Claudia aparecerá, em *Olho por olho*, da extinta TV Manchete, atuando com Beth Goulart e grande elenco. Beth e ela faziam prostitutas. Ali a diva Celeste incomoda?

Dinorá, personagem de Claudia, cantora, fazia *shows* em boate. Celeste e Beth atuam no núcleo de Mario Gomes, com quem Celeste já havia dividido a cena em *Beijo na boca*, filme de 1982. Na novela, Mario é um michê que se torna boxeador, personagem

---

<sup>179</sup> CELESTE, Claudia (2013). In: DIVA que incomoda. *Revista Geni*. Disponível em <<https://revistageni.org/06/diva-que-incomoda-claudia-celeste/>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>180</sup> DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pal Pélbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008a, p. 219-226.

<sup>181</sup> FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau editora, 2002, p. 103.

inspirada no emocionante *Rocco e seus irmãos*, clássico neorrealista de 1960. A personagem travesti forma um inédito par romântico com o galã, conforme antecipavam reportagens, que designavam Celeste “uma atriz com um quê de mistério”. Por ocasião do lançamento da novela, a revista *Contigo* publicou: *Manchete contrata travesti para estrelar novela*, destacando o flerte entre as personagens e ainda o veto vivido por Celeste à época de *Espelho Mágico*, da Globo. Na trama da *Manchete*, Claudia contracena também com Paulo José, “a Dinorá puxava uma gilete da boca. Inclusive, para dar mais realidade, o [diretor] pediu que eu fizesse essa cena completamente nua. Claro que não aparecia nada, mas se via que eu estava nua. Foi uma cena muito boa”.<sup>182</sup> A ficção aloca a subjetividade travesti no contexto da prostituição e da atuação artística. Em ritmo cinematográfico, a trama de *Olho por olho*, com enredo policial, foi escrita na esteira do sucesso anterior, *Corpo Santo*, feita nos mesmos moldes. Hiperrealista, considerada “barra-pesada” pela audiência católica, *Corpo Santo*, uma novela-reportagem, aborda, na ficção, os temas inéditos da aids e da homossexualidade. Com forte audiência, é a primeira vez na dramaturgia televisiva que se mostra um beijo entre personagens homossexuais, sendo um desses personagens negro.

Emissora carioca, a *Manchete*, concessão da ditadura ao grupo Bloch em 1981, realiza *Olho por olho* no apagar das luzes da Divisão de Censura e Diversões Públicas que, a partir da década de setenta, empreendeu esforços por centralização e aperfeiçoamento desse serviço (encarregado da censura de filmes, música, teatro, diversões públicas) enquanto agência de governo antenada ao novo meio popularizado, a televisão. A novela da *Manchete* acontece antes do sucesso *Tieta*, da Globo, que contaria com Rogéria. Claudia Celeste marca presença em meio a um elenco estelar. A inspiração de Celeste, ao começar a atuar, foi Valéria, que ela conheceu em 1972, “quando Valéria voltou ao Brasil. Foi um escândalo. Foi quando ela fez o *show* com o Agildo Ribeiro. Eu vi a capa da *Manchete*, ela com a roupa do Clodovil, escrito ‘Valter ou Valéria?’. [...] nunca tinha visto na minha vida. Mas olhei e falei: é isso que eu quero!”.<sup>183</sup>

Nascida no Rio de Janeiro, no bairro da Piedade, Divina Valéria estreia no palco em 1964, sua data efetiva de nascimento, como ela reivindica. Atuou na produção *Les girls*, ao lado de outras travestis da época, um “tempo dourado”, nas suas memórias. No final da

---

<sup>182</sup> CELESTE, Claudia (2013). In: DIVA que incomoda. *Revista Geni*. Disponível em <<https://revistageni.org/06/diva-que-incomoda-claudia-celeste/>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>183</sup> *Ibid.*

década de sessenta, Valéria afastou-se do país, tornando-se atração em casas noturnas em Paris. Desde a década de setenta, entre Rio, São Paulo, Salvador, Montevidéu, Paris, Roma, subjetivou-se pelas vivências transnacionais, construindo uma carreira solo como cantora. O estilo de Valéria, que inspira Celeste, aciona um conjunto de estratégias a que Sartre chamaria “um estilo de ser” e Foucault “uma estilística da existência”, aproveitando aqui o deslocamento efetuado por Butler, que aproxima à revelia essas noções. A figura artisticamente bem sucedida de Valéria, a quem coloco aqui entre parênteses, ajudou a “profissionalizar” travesti. Valéria foi pintada por Di Cavalcanti, famoso no mundo das artes como “pintor das mulatas”, designação que é um sintoma da articulação entre racismo e sexismo na dita democracia racial brasileira. Esse termo, mulata, produz efeitos violentos na subjetivação de mulheres negras, é importante observar. Conforme analisou Lélia Gonzalez, o endeusamento carnavalesco dessas mulheres indica um esforço por recalcar a violência cotidiana a que elas estão particularmente expostas.<sup>184</sup>

Em alguns pontos, noto que Valéria esboça uma crítica em torno dos sentidos da racialização em nosso país. A travesti opta por referir-se a Salvador, uma de suas moradas mais duradouras – maior cidade negra da diáspora africana –, como a Roma Negra, referência à capital baiana como centro do culto aos orixás, tal como a cidade eterna é lembrada como berço do catolicismo. Valéria, num de seus retornos ao Brasil, diz que a Bahia é o que lhe coube, já que Rogéria tomou o Rio de Janeiro para si. Primeira travesti a gravar um disco no Brasil, em 1965 – cantando o repertório de *Les girls* e *International Set*, canções de Elizeth Cardoso, conhecida como A Divina – Valéria estampou capas de revista, rivalizando com Rogéria, ao estilo Emilinha *versus* Marlene (cantoras do rádio), e estabeleceu-se como cantora, atuando *standards* da música brasileira em cabarés travestis na Europa. Incitada a “falar de si mesma”, na imprensa, nos anos oitenta, em passagem por São Paulo, Valéria diz “Meu nome é Valéria no palco e fora dele, sou sempre Valéria, uma mulher como todas as outras”,<sup>185</sup> dramatizando a construção do gênero, o “ato” de gênero/humanização que nos constituiu na e pela linguagem.<sup>186</sup> “Quero morrer como a Josephine Baker, sobre um palco,

---

<sup>184</sup> GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018, p. 196.

<sup>185</sup> DIVINA, Valéria. In: CHARME e talento na arte de Valéria. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1973, Folha Feminina, p. 102. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>186</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, p. 5, 2018a.

cantando”<sup>187</sup> afirma, evocando a artista negra, naturalizada francesa, que dançou no teatro e estrelou filmes, fazendo-se ícone nos anos vinte, ao quebrar barreiras culturais, racistas. Assim imortaliza-se a cantora que nasceu em 64, como diz Valéria sobre si, que enfrentou ditaduras e ajudou a realizar, no teatro, uma revolução, como conta, “para ser valorizada, procurei me lapidar como um diamante”<sup>188</sup> esculpindo *la dolce vita*, entre *glamour* e ironia, artificios que inspiram também Celeste.

Batizada em 1975 pelo produtor artístico Carlos Imperial, Claudia Celeste faz história nos palcos e em televisão. A travesti é censurada em 1977 e também na democratização, momento compreendido entre a posse de Sarney, presidente não-militar, e a Constituição de 1988. Em fins dos anos oitenta, a Censura Federal, exercida pela DCDP, continua aberta aos clamores do poder civil por disciplina e moralização: “isto não pod[ia] ser aceito passivamente, a censura precisa[va] coragem de deter tais aparições nas TVs, ser bicha não é arte e sim pouca vergonha”<sup>189</sup> dizia a missiva em protesto contra a presença de Celeste na novela *Olho por olho*, em 1988. O discurso da chamada Doutrina de Segurança Nacional, como vemos, não se restringia aos militares e às unidades de Polícia Política, que tinham por alvo “comunistas”, “subversivos”, a “corrupção” e “doutrinação”. Evitando censurar politicamente espetáculos para pequenas audiências, a DCDP concentra sua atenção, naquele momento, em novelas e programas de auditório, tidos como antessala da subversão. Marcada pela imprecisão de critérios, pela preocupação subjetiva com a moral, o decoro, a censura buscava assim moldar os projetos do regime.<sup>190</sup>

Observo que a televisão, servindo à regulação, introduziu efeitos de sujeição e supervisão antes desconhecidos. Se aceitamos que não há separação entre o moral e o político,<sup>191</sup> então toda censura é um ato político, mostrando assim o caráter espetacular da política.<sup>192</sup> Lembro que a produção de poder comporta formas peculiares de controle que, algumas vezes, tem por função interditar, organizar silêncios, mas que não se exercem apenas como

---

<sup>187</sup> DIVINA, Valéria. In: VALÉRIA, de Paris para o Ópera Cabaré. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 abr. 1982, Folha Feminina, p. 3. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> MARCELINO, Douglas Áttila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. 2006, 300 f. Dissertação (Mestrado em História Social). Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

<sup>190</sup> FICO, Carlos. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2014b, p. 112.

<sup>191</sup> KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

<sup>192</sup> FICO, *op. cit.*, p. 92.



proibição. Aqui, apoiado na problematização da “hipótese repressiva”,<sup>193</sup> estou afastando a concepção de censura como poder centralizado, uniforme, unilateral e maciço que, de alto a baixo, reprime. Estou pensando os efeitos não apenas de privação, mas também formativos da censura, enquanto poder produtivo que opera vertical e horizontalmente, de maneira múltipla e móvel, regulamentando. A televisão, efeito e instrumento de uma “economia da atenção”, permite a introdução de estratégias disciplinares novas, remodeladas, que afetam os indivíduos políticos, inventando a condição subjetiva do espectador.<sup>194</sup> A luz dos aparelhos de TV constitui a base de e para elaboração, articulação/desarticulação de saberes e racionalidades, mostrando que “é fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las”.<sup>195</sup> Vemos que o poder é também criador.

Embora se possa ler na novela *Olho por olho* um modo de pautar gênero que ultrapassa o texto heterossexual, com a presença da personagem travesti vivida por Claudia Celeste em cento e trinta capítulos, a trama, enquanto entretenimento, é regulada, produz e contém excessos. Não é mera obra de ficção que a Dinorá de Celeste (imagem 6) vá da prostituição aos *shows*. O autor, quem exerce a autorregulação da trama, “escreveu que ela iria pro teatro, fazer muito sucesso, e eu falei: ‘Não, isso não corresponde com a realidade’ [...] Ele me ligou e perguntou: ‘Claudia, então como é?’ [...] E no final a Dinorá vai pra Paris”,<sup>196</sup> conta Celeste sobre o fim da novela, com a qual contribuiu com sugestões ao roteiro de sua personagem. A trama combina aquiescência, negociações e transgressão.

---

<sup>193</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.

<sup>194</sup> CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

<sup>195</sup> DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pal Pélbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008a, p. 223.

<sup>196</sup> CELESTE, Claudia (2013). In: DIVA que incomoda. *Revista Geni*. Disponível em <<https://revistageni.org/06/diva-que-incomoda-claudia-celeste/>> Acessado em 05/01/2022.



**Imagem 6:** Claudia Celeste em cena como a prostituta Dinorá, no núcleo integrado pela atriz Beth Goulart e pelo ator Mário Gomes. Fonte: <[https://youtu.be/dgHa\\_9oM468](https://youtu.be/dgHa_9oM468)>. Acessado em 10/12/2022.

Assim também acontece a presença da atriz travesti Rogéria como Ninete, personagem travesti incluída na adaptação de Jorge Amado feita pela Globo, a telenovela *Tieta*. O acontecimento se dá em meio à trama que envolve a protagonista e o filho de sua irmã Perpétua. Rica prostituta, Tieta retorna à fictícia Santana do Agreste vinte e cinco anos depois de ser expulsa por seus familiares, desejando vingança e apaixona-se pelo sobrinho, um jovem seminarista. Ela introduz na pequena cidade, ambientada no fictício Nordeste brasileiro, algumas “novidades”, pequenos tumultos, como o breve episódio Ninete, que causa confusão, em quatro capítulos, mas, “como acontecia com a maior parte das reações locais às atitudes de Tieta: seu poder, seu dinheiro e sua figura dominante sempre conseguiam o resultado que ela desejava”,<sup>197</sup> a trama retornava à “normalidade”. Aguinaldo Silva, em *Tieta*, pretendeu uma metáfora sobre a liberdade de expressão na novela brasileira, após o fim da censura oficial no país, conta o Memória Globo. No capítulo em que a Tieta jovem é expulsa de casa pelo pai, a personagem arranca aquele dia do calendário e diz: “Faz de conta que esse dia nunca aconteceu”. Na folhinha, o dia marcado é 13 de dezembro de 1968, data do AI-5. A novela constitui-se como um marco televisivo, funcionando como uma abertura regulada, ao pautar certos temas, esforçando-se por não ultrapassar os limites do permitido.

---

<sup>197</sup> PERET, Luiz Eduardo Neves. *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. 2005. 245 f. Dissertação (Mestrado em comunicação). Rio de Janeiro: UERJ, 2005, p. 91.



**Imagens 7 e 8:** “Fique sabendo que meu nome é Waldemar”, diz Ninete/Rogéria nesta sequência de *Tieta*. Fonte: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1574491075942149>>. Acessado em 10/12/2022.

A Ninete de Rogéria (imagens 7 e 8) constituiu-se como palco para Rogéria representar a si mesma, reafirmar o trabalho que realiza para “convencer como artista e não como mulher”.<sup>198</sup> Acreditando que “arte independe de sexo”, como dizia, Rogéria põe em cena uma mulher dúbia, imagem de travesti que a dramaturgia imortaliza, enfatizando ora atributos tidos como femininos, ora supostos atributos da masculinidade, como a força física, mitos que Rogéria encarna na trama. Sua participação é reexibida, em 2017, no canal Viva, na semana de sua morte, diga-se. Reiteradas vezes, Rogéria definiu a si como “uma artista que se sente mulher”, “uma atriz 24 horas por dia”, sugerindo que gênero é um ato, em sentido teatral, com texto, drama e estilo. Sua estética fratura a ideia rígida de corpo, ao posicionar a subjetividade não na “essência”, mas na “aparência”, como aponte. Concebendo um si mesmo como arte, ela ajudou a consolidar sentidos de e para travestis associados ao palco e espetáculo. Aparentemente, não afronta a norma hétero. Na ocasião do Troféu Mambembe, na década de oitenta, gerou uma indecível discussão sobre a categoria do prêmio. Ator? Atriz? Acabou sendo agraciada como “intérprete”, por sua atuação ao lado do inenarrável ator Grande Otelo, na peça *O Desembestado*. Em 2012, Rogéria realizou uma performance inédita na carreira, interpretando Alzira Celeste, uma mulher cis, na trama global do horário das seis. Figuro em diversas outras novelas como Rogéria/Astolfo. À espera do aplauso – “eu não nasci, eu “estreei”,<sup>199</sup> como dizia –, Rogéria, tramando palco e vida, usou a ambiguidade como linha de fuga, manobra tática que realizou com maestria. Morreu aos 74 anos, deixando como rastros de sua vida-ficção uma biografia em livro, além de filmes, acervo iconográfico e

<sup>198</sup> O TRAVESTI Rogéria terá participação em “*Tieta*” como procuradora Ninete. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 nov. 1989, Ilustrada, p. 5. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 24/11/2022.

<sup>199</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 34-36.

entrevistas, que falam de uma autoprodução díspar, singular, aqui contrastada pela performatividade plural, múltipla, de Claudia Wonder.

É na Boca do Lixo, boca do cinema paulistano, território com histórica tradição de prostituição, convertido aos poucos em maquinaria cinematográfica, que Wonder incorpora à sua subjetivação a atriz, atuando em títulos como *Elas só transam no disco* (1983) e *Volúpia de mulher* (1984), designadas pornochanchadas. Isso sucede a sua passagem pela Europa, momento em que Claudia investe na corporificação de um dado feminino, que a permitirá, em 1984, protagonizar *Sexo dos anormais*, rodado por Alfredo Sternheim. O pornográfico virava uma via institucionalizada no filme popular erótico nacional e “parecia que minha carreira não andava mais e eu precisava ganhar dinheiro também, não podia viver de prestígio. Falavam muito de mim, mas o bolso não acompanhava”,<sup>200</sup> relata Claudia sobre as dificuldades que a levariam para o exterior, na década seguinte. Reconhecida no circuito *underground*, Claudia é elencada para o filme pelo próprio diretor, tendo o nome exibido nos créditos e no cartaz. Em entrevista concedida à roqueira Rita Lee, no programa Rádio Amador, da 89 FM, considerada a principal rádio *rock* do país, ainda em 1986, Wonder diz que a Claudia atriz foi um investimento na cantora-compositora, “tava precisando de grana justamente para fazer a demo. Então, com esse filme, pronto!”, afirmou.<sup>201</sup> Dramatizando um estilo de “vida nua”, um modo de reversão da vida entendida como “reta”, o estilo de Claudia funciona como transvaloração que “não esconde nenhuma parte de si mesma, e isso porque não comete nenhuma ação vergonhosa, nenhuma ação desonesta, repreensível, que pudesse suscitar a censura dos outros e fazer corar aquele que a comete”.<sup>202</sup> À época, ela havia posado para um trabalho fotográfico que seria incluído no disco da roqueira *Legião Urbana*, do vocalista, compositor, multi-instrumentista, homossexual, Renato Russo, conforme Claudia contou à Rita Lee. As fotos, realizadas pelo fotógrafo Chico Aragão – Wonder com os rapazes da banda brasileira –, não saíram. A travesti, a quem seus próximos chamavam Claudia Maravilha, realizava, nesse momento, outra performance em *shows*, a *Batgirl*, reapropriação do modelo de heroína branco, burguês, que propunha uma feminilidade protagonista, forte, desimpedida, não aprisionada à função reprodutora heteropatriarcal, como ela descreveu na

---

<sup>200</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 57.

<sup>201</sup> WONDER, Claudia. (1988). In: RITA Lee entrevista Claudia Wonder, *Rádio Amador*, 1988. (5 min.). Disponível em <<https://youtu.be/N6iOXloGuKc>> Acessado em 24/11/2022.

<sup>202</sup> FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. O governo de si e dos outros II. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011, p. 221.

entrevista, citando a prostituição, “a *Batgirl* é uma heroína e eu acho que as prostitutas, no Brasil principalmente, são heroínas”, disse.

Nesse ponto, Andréa de Mayo, que em 1979 deu vida à travesti prostituta Geni na versão paulistana do musical de Chico Buarque, *A ópera do malandro*, terá algo a nos dizer. No documentário *Dores de amor*, rodado em 1987, Andréa aparecerá numa performance no palco, maquiada, não como entrevistada. A sua aparição funciona ali como contraste com a “realidade” das demais personagens. As performances de gênero em contexto teatral, suscitando prazer e aplausos, funcionam muitas vezes como reforço à distinção convencionalizada entre performance e vida, sustentáculo da “realidade” binária de gênero. É o que veremos no próximo capítulo, que privilegia o documentário como fonte. No ano de 1985, Andréa esteve em reportagem no Comando da Madrugada, de Goulart de Andrade, programa que também examinarei, exibido pela TV paulista Bandeirantes. A pauta era “Vida de travesti”. “Quem é esta figura envolvida em caracteres femininos e que na maioria das vezes executa sempre o papel masculino com seus fregueses?”, teoriza Goulart na abertura da reportagem, brutalizando a imagem que faz das travestis que entrevistaria: “mundo marginal”, “fantasia erótica psicopática”.<sup>203</sup>

Andréa, sua luta, é eclipsada pela caracterização, na imprensa, como “cafetina-travesti”, “travesti quarentão e desleixado”, “que raramente se montava”, mas é valorizada pelo olhar de Claudia Wonder, neste relato: “é muito difícil para uma travesti alugar apartamento - por causa dos documentos - se estuda, se tá trabalhando, é mais fácil. Mas se tá na rua tendo uma cafetina onde ela possa dormir e comer, como Andréa de Mayo...”,<sup>204</sup> “ela não era uma cafetina babadeira, do mal. Mas ninguém folgava com ela, michê, traficante, ladrãozinho... ninguém”.<sup>205</sup> O trabalho de si que realiza a torna um mito na vida paulistana.<sup>206</sup> Dramatiza um modo de vida pública e exposta. “Travesti está sempre vestido de palhaço, é Carnaval o ano inteiro”,<sup>207</sup> dizia Andréa de Mayo, sem enfeite, referindo-se a convenções que demarcam atuação e realidade e que assim desrealizam

---

<sup>203</sup> COMANDO da Madrugada: Vida de Travesti, *TV Bandeirantes*, 1985. (66 min.). Disponível em <<https://youtu.be/70hpKzDPOwk>> Acessado em: 06/01/2022.

<sup>204</sup> WONDER, Claudia (2010). In: CLAUDIA se foi. Sua briga agora é nossa. *Revista Trip*. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/claudia-se-foi-sua-briga-agora-e-nossa>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>205</sup> WONDER, Claudia (2010). In: ANDRÉIA de Maio, a poderosa chefona. *Revista Trip*. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/andreia-de-maio-a-poderosa-chefona>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>206</sup> CYMBALISTA, Renato. Mobilizações da memória em lugares de morte em São Paulo: Flavio Sant’anna, Edson Neris, Andréa de Mayo. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 5, p. 22-37, 2017.

<sup>207</sup> MAYO, Andréa de (2010). In: ANDRÉIA de Maio, a poderosa chefona. *Revista Trip*. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/andreia-de-maio-a-poderosa-chefona>> Acessado em 05/01/2022.

subjetividades. Ao cruzar aqui existências como a de Andréa e outras, aproximo estéticas que, arriscando-se, fazem uma crítica ao gênero/humanização. Sem desmentir estruturas instituídas, tais existências, muitas vezes tidas como excepcionalidades, jogam com os lugares de reconhecimento disponíveis. Ao afirmarem sobre si um domínio de autonomia, sujeitando-se, mostram que a sujeição é uma feitura. Transformam sua existência no “teatro provocador do escândalo da verdade”,<sup>208</sup> ao apontar a possível reformação do sujeito pela recusa do que nos tornamos. Nas páginas a seguir, enfoco as histórias de Andréa e Brenda, que, habitando a fronteira entre legível e ilegível, sugerem outros sentidos políticos e epistemológicos para o que é apreendido como humano.

---

<sup>208</sup> FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. O governo de si e dos outros II. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011, p. 163.

## CAPÍTULO 2

### ANJOS DA BARRA PESADA, LUZES!

Com uma câmera na mão, o documentarista suíço Matthias Kälin, encabeçando o projeto cinematográfico *Dores de Amor*, rodou São Paulo atrás das “estrelas do *show business* transformista da Paulicéia”,<sup>209</sup> conforme se disse na imprensa paulistana, no ano de 1987: “três suíços vasculham os guetos de travestis de São Paulo”.<sup>210</sup> Passando pela *Prohibidu’s* de Andréa de Mayo e pela casa de Brenda Lee, conforme a matéria do *Estadão – Cinematográfica ambiguidade*, o título –, esquadrinham “um mundo onde a transformação se passa de modo tão interior que é necessário, antes, criar um clima de total confiança para que o travesti comece a depor”,<sup>211</sup> palavras do cineasta à reportagem. Ao dizer que põe as entrevistadas a depor, o cineasta, da posição descorporificada de homem cis branco, sujeito cognoscente, pretensa “transparência”, torna flagrante a ligação, que apontarei aqui, entre narrativa e interpelação. Seguindo Butler, “relatamos a nós mesmos simplesmente porque somos interpelados como seres que foram obrigados a fazer um relato de si mesmos por um sistema de justiça e castigo”,<sup>212</sup> mas não somos mero efeito da “tecnologia”, que não é soberana.<sup>213</sup> Nisto reside a ambiguidade do documentário, entendido nesta tese como ficcional, não por ser imaginação, mas por modelar, formar, criar, como qualquer filme, organizar as deslocções, os olhares, autorizando e distribuindo pontos de vista, de modo a parecerem uma atenção centrada, confundida com a nossa.<sup>214</sup> Pela autopercepção dos cineastas como pesquisadores, cientistas, os documentários “escondem em seus próprios nomes os esquemas valorativos que presidem seus esquemas conceituais construtivos, os

---

<sup>209</sup> CINEMATOGRAFICA ambiguidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1987, Caderno 2, p. 9. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, p. 22.

<sup>213</sup> Ver: LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.; LAURETIS, Teresa de. Através do espelho. Mulher, cinema e linguagem. *Estudos feministas*, v. 1, n. 1, p. 96-122, 1993.

<sup>214</sup> AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Portugal: Edições Texto & Grafia, 2011.

sistemas relacionais que constituem, e que omitem, por meio de suas imagens”,<sup>215</sup> legitimando-se assim como verdades. Em face dessas preocupações teóricas e me valendo ainda do método “clássico” de decomposição fílmica,<sup>216</sup> que focaliza as distâncias, tipos de planos, ângulos, movimentos de câmera, interessa aqui, na análise desses esquemas, a maneira como, propondo a lente da câmera como um “observador” e o retângulo cinematográfico como “janela” ou “espelho”, o discurso fílmico legitima sua validade.<sup>217</sup>

Chamo a atenção, na última seção, para o recurso ao *close*, privilegiado, enquanto estratégia fílmica, na película *Dores de Amor*, fonte neste capítulo. Essa imagem, como nos ensina Deleuze,<sup>218</sup> nada tem a ver com uma tomada parcial de algo ou alguém. Não se tratando de um corte, seria a apreensão de potências e qualidades da coisa ou pessoa filmada, como Wonder, admiração, espanto, um “rosto”. Sem fazer distinção aqui entre palavras, imagens, coisas, entre inteligência “literária” e “visual”, estou considerando a proximidade do cinema com a filosofia, para sublinhar as possibilidades do meio fílmico enquanto um modo de pensar, conforme o cineasta Jean-Luc Godard afirmou ao dizer “em vez de escrever crítica, eu filmo”. Em seu estilo de filmagem, realizando deslocamentos sensórios e conceituais, com narrativas regularmente quebradas, guinadas abruptas, sem compromisso com qualquer gênero ou maneira de focar, Godard mostrou o cinema como uma forma de crítica, pensamento.<sup>219</sup> Levando em conta o *a priori* histórico que permite o aparecimento de um filme, enfoco aqui as estratégias e táticas próprias da prática cinematográfica, um modo de ver, ouvir, saber, discursividade que oferece objetos enunciáveis, visíveis, audíveis.<sup>220</sup> O *close*, o “rosto”, imagem que, para se fazer diretamente legível e nos afetar, abstrai coordenadas espaço-temporais, “rostificando” todo o corpo, enquanto ficção delimitadora, produz subjetividade, “é uma política”.<sup>221</sup> Em *Dores de amor*, essa forma reafirma a pretensão etnográfica do filme, sua opção pelo gênero “documentário” e um esforço de invisibilização

---

<sup>215</sup> MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 51, p. 94, 2003.

<sup>216</sup> Ver: NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.; NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.

<sup>217</sup> XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 22.

<sup>218</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

<sup>219</sup> SONTAG, Susan. Godard. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 160.

<sup>220</sup> MILANEZ, Nilton. *Audiovisualidades: elaborar com Foucault*. Londrina: Eduel, 2019.

<sup>221</sup> DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Aurélio Guerra Neto [et. al.]. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 50.



dos filmadores. Ao *Estadão*, estes disseram, à época da filmagem, ter concedido às entrevistadas “uma oportunidade de se travestirem, se esconderem”, alegando que o documentário, sem a voz de um narrador, é objetivo. Involuntariamente, mostram o papel da organização sonora na composição do filme. Revelam a autoimagem do cineasta como “neutra”, transparência na qual criam, dissimulando “o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação”;<sup>222</sup> racionalidade que o cinema explora, como efeito de real, “um olhar que supõe e promulga a própria perspectiva como se não fosse perspectiva alguma”;<sup>223</sup> que faz a câmera passar por onisciente. Essas problematizações são importantes neste capítulo, que tem por objetivo refletir sobre a alocação desigual da vulnerabilidade, que é induzida tanto pela hiperexposição dos sujeitos e de seus corpos quanto por sua invisibilização.

No início do filme analisado, temos um *close*, um rosto encarado, uma imagem irrompida por uma voz em *off*, que ouvimos fazer perguntas, mas não vemos. O desejo de saber move a câmera, “o poder não para de nos interrogar, de indagar, registrar e institucionalizar a busca da verdade, profissionaliza-a e recompensa-a”;<sup>224</sup> mostrando ainda (esse controle-produção) a ambivalência da linguagem. Como apontarei neste capítulo, os sujeitos, não sendo a tecnologia autônoma, não são seu efeito. Onde a questão parece ser a fixação de posições sexuadas homem/mulher, o filme fracassa, abrindo uma distância entre o chamado à normatização e as possibilidades de ressignificação crítica da ordem generificada, processo que é desviado e retardado por mecanismos que permitem retrabalhar a matriz de poder pela qual somos constituídos, as relações políticas e culturais que nos formam e que podem ser viradas contra elas mesmas, resistidas. *Dores de amor*, tal como analisa Judith Butler no filme *Paris is Burning* (1991) – documentário estadunidense sobre os bailes e “casas” de *drag queens* nova-iorquinas da década de oitenta, o chamado movimento *ballroom* –, focaliza o espetáculo dos *shows* em contraste com a “realidade” das personagens, retratadas pelos seus sofrimentos, sua solidão. Mostra, apontando a reelaboração performativa da feminização no espaço heterotópico do palco, a coexistência de prazeres dolorosos e vida

---

<sup>222</sup> HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 18, 2009.

<sup>223</sup> BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. Os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 edições, 2020, p. 231.

<sup>224</sup> FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021d, p. 279.

enquanto arte. Abordarei assim o documentário suíço-brasileiro, com destaque para histórias como a da pernambucana Brenda Lee, conhecida em São Paulo como Mãe Caetana, travesti que, nos anos oitenta, é dona de uma casa famosa.

Nascida em 10 de janeiro de 1948, Brenda – que desejou fazer medicina, como disse à *Folha de S. Paulo* em 10 de agosto de 1988, e também quis fazer direito, pois “sinto que tenho espírito de justiça”, conforme então declarou –, embora não apareça nas narrativas hegemônicas como militante do movimento de travestis e transexuais, transformou a experiência de moradia coletiva “em um espaço de aprendizagem sobre as formas políticas de enfrentamento à aids, à organização das políticas públicas e à participação e formação dos diferentes profissionais nesse espaço”.<sup>225</sup> Como uma maneira de aparecer mais forte, veremos, Brenda exercita laços de filantropia, amizade, afeto, uma tarefa que “consiste em se endereçar ao gênero humano para combater com ele e por ele”.<sup>226</sup> Aludindo à casa como teatro, ela viveu ali algumas mortes. Filmada, junto a outras travestis, no documentário suíço-brasileiro, Brenda, ao referir-se às outras travestis como “princesas”, ao dizer que a casa era um “castelo”, torce o epíteto injurioso divulgado então pela imprensa, “castelo das bruxas”, apontarei. Subverte, assim, discursos que liam a prostituição como lugar de marginalização. Destaco o plano escolhido pelo documentarista, que enfoca Brenda, muitas vezes, de cima para baixo, um enquadramento que situa o espectador em posição de superioridade. Não diminui a estatura da representada. Brenda é mais tarde reconhecida como anjo da guarda das travestis, por sua luta naqueles anos, que contou com apoios como o de Andréa de Mayo, conforme veremos. Invocando a condição de “mãe”, *status* reverenciado que circunscreve mulheres aos cuidados com o lar, o trabalho de Brenda, a exemplo das *Madres de la Plaza de Mayo*, “é uma instância de resistência feminista enquanto demonstra o poder político coletivo das mulheres. E é compatível com as ideias de Foucault sobre poder e resistência. [...] Mostra como as normas podem restringir e promover a resistência ao mesmo tempo”,<sup>227</sup> defendo. Em direção a vidas habitáveis, Brenda inventa um projeto de família fundada nas necessidades, no afeto. Assim, desbiologiza a filiação, lançando uma crítica irônica contra a técnica de dominação, o poder (pátrio) que reserva às mulheres o bastidor. Reelabora a feminização.

---

<sup>225</sup> CARRIJO, Gilson Goulart; SIMPSON, Keila; RASERA... [et. al.]. Movimentos emaranhados: travestis, movimentos sociais e práticas acadêmicas. *Estudos Feministas*, n. 27, v. 2, p. 05, 2019.

<sup>226</sup> FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. O governo de si e dos outros II. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011, p. 260.

<sup>227</sup> McLAREN, Margareth. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 73.

Elucida o que Wonder afirmava, “não somos apenas homens e mulheres no mundo”,<sup>228</sup> o que sugere a existência de possibilidades inominadas. Esse é um dizer que é um fazer, que interroga certa ontologia corporal, a lógica binária que produz como inumanos alguns rostos, corporeidades. Neste capítulo, continuo a analisar subjetividades que promovem tensões, não sínteses identitárias, formas de vida e de relações que, complexificando gênero e sexualidade, questionam o ato de enquadrar as existências entre sujeito e abjeto.

## 2.1 Andréa de Mayo, um mito na vida paulistana

Nascida em 4 de maio de 1950, paulistana da zona norte, Andréa de Mayo saiu de casa antes de deixar a infância. Expulsa pela homofobia da vizinhança de classe média, no entorno do afamado Largo do Arouche abraçou vários trabalhos. Engraxou sapatos, lavou carros, varreu calçadas, ali dormia, na Praça da República. Filha de uma faxineira da TV Excelsior, aos vinte e poucos anos, vivendo de biscate, tentou os palcos. Em 1973, no Cultura Artística, participando do programa de calouros do Bolinha, foi interrompida antes da metade da música que escolheu para cantar, um sucesso da Jovem Guarda. Sua voz não era firme, disseram os jurados. Alta, esguia, os cabelos crespos alisados, vinda do universo da rua, Andréa não havia se tornado o mulherão que viria a ser.<sup>229</sup> Empoderada por transformações corporais emblemáticas,<sup>230</sup> após fazer a vida na Europa por quase dois anos, Andréa volta ao país em 1979. Então encarna a Geni da *Ópera do Malandro* (imagem 9), sob a direção do encenador e ator homossexual Luís Antônio Martinez Corrêa. No palco, canta, exhibe o peito hormonizado, atraindo a ira de grupos católicos por sua presença em cena. O teatro era em frente ao apartamento de Andréa, no bairro burguês da Barra Funda, seu endereço após a passagem pela Europa. A travesti era hostilizada no edifício. Logo seria substituída por Thelma Lipp na peça. Sua temporada no Jardim do Reno e também no Theatro São Pedro como Geni foi curta.<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> WONDER, Claudia (2008). In: CLAUDIA Wonder fala sobre descoberta da intersexualidade. *A capa*. Disponível em: <<https://acapa.disponivel.com/claudia-wonder-fala-sobre-descoberta-da-intersexualidade-leia-entrevista/>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>229</sup> FELITTI, Chico. *Rainhas da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

<sup>230</sup> MOIRA, Amara. Os sentidos da transformação corporal para travestis. *Buzzfeed*. Disponível em <<https://buzzfeed.com.br/post/os-sentidos-da-transformacao-corporal-para-travestis>>. Acessado em 28/12/2022.

<sup>231</sup> FELITTI, *op. cit.*



**Imagem 9:** Andréa de Mayo em cena como Geni. Fonte: <[https://www.expo.ifch.unicamp.br/portal/habeas\\_corpus/81](https://www.expo.ifch.unicamp.br/portal/habeas_corpus/81)> Acessado em 28/12/2022

Na metade final da década de setenta, Andréa, *habitué* da *Val-Improviso* – aberta em 1975, embaixo do viaduto Minhocão –, ensaia o seu reinado na noite.<sup>232</sup> Subindo ao palco, apresenta um *show* de *strip-tease* com michês, o “concurso do mais belo garçom”, que ajudou a fazer a fama da Val, último reduto boêmio da madrugada paulistana, casa que fechava a noite. No começo, tímida, Andréa, aos poucos, ganha traquejo como mestre de cerimônias. Em 1983, apresenta o concurso Miss São Paulo Travesti. Na ocasião, tem os cabelos tingidos de ruivo, o nariz afilado, a pele maquiada, embranquecida. Nos anos noventa, comandando a *Prohibidu's*, deixará de se montar. Andréa fez fortuna alugando vagas para travestis em apartamentos que foi comprando. Defendia com unhas e dentes, segundo relatos, as travestis que se prostituíam na avenida Amaral Gurgel, no centro inóspito da cidade, onde abriu sua própria boate. Naquele momento, travestis podiam trabalhar nas boates, mas não eram admitidas como frequentadoras.<sup>233</sup> “É proibido ser viado nesse país”, ela dizia, um de seus bordões. “Travesti pinta o rosto para viver”, era outro dito que repetia, como a afirmar que travesti não é artista, é um modo de existência. Sua histórica passagem pelo teatro, é vista com indiferença pela crítica especializada da época. Andréa era temida e vista como mafiosa. Mais tarde, seria enxergada, com seu amigo Al Capone no colo, como uma militante. Abrigando o segmento travesti, muitas vezes marginal dentro da chamada comunidade *gay*,

---

<sup>232</sup> FELITTI, Chico. *Rainhas da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

<sup>233</sup> *Ibid.*

Andréa se torna mãe de todas.<sup>234</sup> Cito o relato encontrado na *Noite Ilustrada da Folha de S. Paulo* do dia 19 de maio do ano 2000. O texto-obituário, por ocasião de sua morte dias antes, não por ser representativo ou constituir memórias, tem lugar aqui por dramatizar o choque com o poder que atravessa a existência infame de Andréa e de seus próximos, o “poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam”,<sup>235</sup> estas linhas entrevistas na imprensa:

Na Prohibidu's, Andréia misturou e aceitou todo mundo, em meio a garçons nus que fizeram o sucesso da casa e chamaram a atenção da cidade. [...] TUDO funcionava sob o olhar sempre vigilante e severo de Andréia de Maio. Carismática, sentada em sua cadeira na porta, ao lado do fiel companheiro, o pequinês Al Capone, ela sabia orquestrar aquilo ali como ninguém, com seus perigos e atrativos [...]. Andréia cuidava e dava amparo. Servia de sentinela, de guardiã daquele mundo perigoso e cheio de regras veladas. [...] 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, pensando. Negociante de carros, ajudava também instituições de caridade (muitas doações foram feitas para a casa de travestis de Brenda Lee) e favelas. [...] na semana passada, Andréia foi homenageada num show/entrevista, por seus 50 anos, completados em 4 de maio último. Agradeceu aos amigos e subiu ao palco para cantar "Paralelas" e "Manhã de Setembro". Sem avisar ninguém, Andréia fazia uma espécie de despedida da noite. Cansou. [...] Mas antes disso, também sem avisar ninguém, arrumou alguém para cuidar de Al Capone (que já está velho, com 17 anos) e se internou para tirar um pouco do silicone de seu corpo. Foi operada então na terça-feira. Voltou da anestesia e tomou sopa. Mas passou mal durante a madrugada e, pela manhã, entrou em coma, praticamente sem assistência, na tal "clínica". Andréia de Maio morreu na mesma terça-feira. Foi velada durante a madrugada de quarta para quinta no Araçá e foi enterrada ontem ao meio-dia no cemitério da Consolação. UMA história ímpar e, ao mesmo tempo, uma história comum no Brasil, Andréia de Maio, que nasceu e morreu em maio, já é um mito na vida de São Paulo.<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> HISTÓRIAS de um *underground* brasileiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mai. 2000, p. 21. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>235</sup> FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber*. Ditos & Escritos IV. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 203.

<sup>236</sup> HISTÓRIAS de um *underground* brasileiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mai. 2000, Ilustrada, p. 21. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

A reportagem de meia página nos oferece a imagem que vemos a seguir (imagem 10), do ano de 1997, assinada pela profissional Cláudia Guimarães, que fixa a travesti como “chefona poderosa”, reproduzindo “o olhar sempre vigilante e severo de Andréa de Mayo [...] ao lado do fiel companheiro, o pequinês Al Capone”, referência que o texto torna visível e que a técnica fotográfica re-apresenta, por meio da pose e dos possíveis nexos com o exterior da fotografia. Estou abordando aqui as imagens fotográficas, com suas especificidades, como formas que cristalizam gestos, movimentos. Considerando-as por sua função discursiva, lembro que “o aparelho faz o que o fotógrafo quer que faça, mas o fotógrafo pode apenas querer o que o aparelho pode fazer”.<sup>237</sup> Isso significa dizer que o fotojornalista é um elemento na rede entre sujeitos, aparelhos e sociedade, um “funcionário”, para usar um termo que não esvazia a subjetividade desse sujeito, mas focaliza os intrincados mecanismos geradores de imagens, cujos funcionamentos nos fogem total ou parcialmente. Sem a pretensão de dar a última palavra sobre a fotografia, “resolvê-la” na relação entre imagem e texto, onde aquela assumiria um suposto valor “indiciário”, “probatório”, abordo a fotografia entre a palavra e o espetáculo, colocando aqui a interrogação sobre o “como”, o “de que” e “a quem” são as imagens,<sup>238</sup> em específico as jornalísticas.

A coluna de Erika Palomino, jornalista ainda hoje ligada ao circuito da moda, começou, em 1992, como um “quadrado” na seção *Acontece*, de olho em *drag queens*, *gays*, gente que frequentava clubes noturnos. As fotografias ali publicadas eram produzidas pelos próprios *habitués*, conforme a concepção do projeto, utilizando câmeras descartáveis, tecnologia então disponível. São imagens que contam histórias de um *underground* brasileiro, paulistano, construções da vontade de saber que toma a noite como pretexto, como uma espécie de “caixa preta” a explorar, ficcionalizando um mundo pulsante, “perigoso e cheio de regras veladas”, para usar os termos da jornalista, autora da *Noite Ilustrada*. Forjando “naturalidade”, como o olhar para fora do quadro de Andréa de Mayo (dirigido), fazem uso da técnica, intencional ou não. É o que se pode ver no agigantamento de Andréa, gerado pela distorção da lente, ou no efeito que o pequinês, enquanto peso visual, provoca, involuntariamente ou não, no quadro, assuntos não informativos que atuam no nível da percepção. O enquadramento, uma operação de poder, organiza e apresenta, mas não contém a

---

<sup>237</sup> FLUSSER, Vilem. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 30.

<sup>238</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b, p. 205.

cena que se propõe a ilustrar, observo. Por meio de gestos que afrontam o antropo/androcentrismo contemporâneo, Andréa não cessa de interrogar o discurso sobre certas vidas não encaradas como vidas, a racionalidade que cria sub-ontologias, menos humanas, mais precárias, racismos instituídos e ativos que delimitam o estatuto de “pessoa”, versão icônica de vida vivível, enlutável.



**Imagem 10:** Andréa de Mayo fotografada por Claudia Guimarães, imagem que ilustra o texto obituário escrito por Erika Palomino na coluna *Noite Ilustrada*. Fonte: <<https://buzzfeed.com.br/post/os-sentidos-da-transformacao-corporal-para-travestis>>. Acessado em 10/12/2022.

No ano de 1993, última década de Andréa, a travesti, representando a então criada Associação de Travestis de São Paulo, aparece em página dupla da carioca *Manchete* (revista semanal de grande circulação à época), denunciando os assassinatos de travestis que estavam acontecendo então na capital paulista. A reportagem enunciava *Estão matando todos os travestis de São Paulo e Andréa vira homem* (imagem 11). O texto é perpassado por fantasias cisgêneras que inventam para si, sobre a travesti, os seus autores.<sup>239</sup> Redator e fotojornalista – recusando-se a reconhecer o gênero da entrevistada, a sua humanidade – ilustram com ironias a reportagem: “a comunidade *gay* arregaçou as plumas e resolveu se organizar”, dizem, “para viver a vida que Deus não lhes deu”. Classificando travestis como excessos, visibilizam a

---

<sup>239</sup> MOIRA, Amara. Os sentidos da transformação corporal para travestis. *Buzzfeed*. Disponível em <<https://buzzfeed.com.br/post/os-sentidos-da-transformacao-corporal-para-travestis>>. Acessado em 28/12/2022.

morte como destino: “16 travestis foram assassinados ou sacrificados, segundo os moldes de uma inquisição rudimentar”, afirmam, normalizando a violência, “melhor morrer de tiro que de tédio”, este é o ponto final, infame.



**Imagem 11:** Andréa de Mayo em reportagem da Manchete. Fonte: <<http://bndigital.bn.gov.br/>>. Acessado em 10/12/2022.

Andréa é representada em duas facetas, como vemos acima, a masculinidade como polo ativo, “Ernani Moreira na hora de lutar pelos direitos dos gays”, diz a legenda, como se a militante travesti precisasse “virar homem”, ou seja, vestir uma fantasia de homem cis e hétero, para reivindicar para si e para outrem proteção, amparo, necessários a todas as vidas e negados a algumas.<sup>240</sup> Cito a matéria:

Andréa de Maio, que já viveu a personagem Geni na peça de Chico Buarque e Ruy Guerra [...] é o presidente da associação de travestis de São Paulo, que já conta com 200 associados e um universo estimado em 10 mil travestis e transformistas. Sem papas na língua, *ela* resolveu jogar no ventilador da sociedade paulistana aquilo que mandaram jogar na Geni que viveu no teatro. “Muitos policiais e pais de família saem com a gente. Quando chegam em casa, eles passam a dar lições de moral”. [...] Andréa explica que o

<sup>240</sup> MOIRA, Amara. Os sentidos da transformação corporal para travestis. *Buzzfeed*. Disponível em <<https://buzzfeed.com.br/post/os-sentidos-da-transformacao-corporal-para-travestis>>. Acessado em 28/12/2022.



objetivo do grupo é conscientizar a sociedade para os direitos dos travestis: “não existe lei que proíba homem de vestir roupa de mulher”.<sup>241</sup>

Contra todo um estado da humanidade que desumaniza, como vejo, contra a vulnerabilização política do corpo e da existência, sua e de seus próximos, contra um sistema tanatobiopolítico, onde se valoriza a vida e admite-se matar, é que a travesti “pinta o rosto”, como Andréa dizia, “arregaça as plumas”, conforme a imprensa. Ainda no meio da década de oitenta, Andréa é consciente das lutas a empreender contra polícias e políticas de gênero que parecem dizer que algumas vidas são matáveis, pois não são vidas. No evento chamado Alerta Caridade, organizado em prol da casa de Brenda Lee, Andréa, antes de dar lugar às apresentações artísticas, discursa: “essa doença é só mais um inimigo”, diz referindo-se ao acontecimento da aids, naquele momento.<sup>242</sup> O trabalho de si que realiza, um trabalho pela verdade, não se dá pelo “exemplo” ou “conselhos”, não é filantrópico, inverte a modalidade de vida considerada tranquila e benéfica, transvalorando-a “na forma do que poderíamos chamar de vida militante, vida de combate e de luta contra si e por si, contra os outros e pelos outros”,<sup>243</sup> desconfia da humanidade. Mais que “conscientizar”, como relatou ao jornal, Andréa está mobilizando “aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente ‘Outro’”. Sua agência interroga as divisões entre sujeito e abjeto, entre enlutável e não enlutável, ao dizer “não existe lei que proíba homem de vestir roupa de mulher”, torce a norma cis, devolvendo uma crítica à “sociedade”, ao assujeitamento que “parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece”.<sup>244</sup> Andrea “ventila”, por assim dizer, que “muitos policiais e pais de família saem com a gente. Quando chegam em casa, eles passam a dar lições de moral”, fazendo ver tais normas morais de comportamento como uma ética violenta,<sup>245</sup> um jogo entre abjeção e desejo, que, para demarcar os corpos válidos, delimita zonas de ininteligibilidade, não habitáveis, essenciais à sustentação da monogamia cisheterossexual.

---

<sup>241</sup> ESTÃO matando todos os travestis de São Paulo e Andréa vira homem. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1993.

<sup>242</sup> FELITTI, Chico. *Rainhas da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

<sup>243</sup> FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. O governo de si e dos outros II. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011, p. 250.

<sup>244</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

<sup>245</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, p. 34-39.

Em aparição televisiva antológica, que encontramos em vídeo na internet, do ano de 1998, Andréa toma a palavra e ataca, mostra os dentes, uma vez mais. Sem maquiagem e adereços, um relógio de pulso apenas (imagem 12), confronta o político e comunicador Afanásio Jazadji, recordista em audiência na imprensa sensacionalista da década anterior: “quando o senhor saiu às ruas angariando votos, disse para o indivíduo homossexual ‘não vote em mim?’”. Afanásio foi eleito deputado cinco vezes consecutivas por São Paulo, defendendo a pena de morte e discursos como “direitos humanos é coisa de bandido”. Em 1989, encaminhou um Projeto de Lei visando dar a denominação de “Dr. José Wilson Richetti” à Delegacia Seccional de Polícia Centro como homenagem ao delegado que comandou batidas policiais e prisões nos pontos de prostituição travesti nos anos oitenta. Trezentas a quinhentas pessoas eram levadas por dia “para averiguação” às dependências policiais, aponta o Relatório da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”.<sup>246</sup> Entre 1976 e 1982, nos governos estaduais de Paulo Egídio Martins e Paulo Salim Maluf, as polícias civil e militar estruturaram-se para tais operações, sob comando do coronel Erasmo Dias. Nesse mesmo período, o delegado Guido Fonseca produziu estudos criminológicos recomendando a contravenção penal de vadiagem contra travestis.<sup>247</sup>



**Imagem 12:** Andréa de Mayo no Programa Livre, nos anos noventa. Fonte: <<https://youtu.be/Lfh6cV10jnk>>. Acessado em 10/12/2022.

---

<sup>246</sup> BRASIL. Ditadura e Homossexualidades: iniciativas da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”. Relatório - Tomo I - Parte II. In: BRASIL. *Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”*, 2015, 25 p. Disponível em <[http://comissaoдавerdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/downloads/I\\_Tomo\\_Parte\\_2\\_Ditadura-e-Homossexualidades-Iniciativas-da-Comissao-da-Verdade-do-Estado-de-Sao-Paulo-Rubens-Paiva.pdf](http://comissaoдавerdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/downloads/I_Tomo_Parte_2_Ditadura-e-Homossexualidades-Iniciativas-da-Comissao-da-Verdade-do-Estado-de-Sao-Paulo-Rubens-Paiva.pdf)> Acessado em 07/01/2022.

<sup>247</sup> *Ibid.*

Essa política atualizava um dispositivo do final do século dezenove, artigo 390 do Código Penal de 1890, que estabelecia o ócio improdutivo como crime, no momento em que o “trabalho livre” era instituído em lugar das relações escravistas e que reeducar os “vadios” tornava-se preceito da República recém instaurada. Antes crime, a vadiagem, ressignificada no regime trabalhista de Getúlio Vargas, passa à contravenção penal, tipologia de crime “leve”. Implantando a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) e a Carteira de Trabalho para regular a vida funcional, o Estado Novo positiva a atividade laboral, desestimulando o indivíduo a “entregar-se habitualmente à ociosidade”, conforme o artigo 59 da Lei de Contravenções Penais, que sujeitava trabalhadores informais, desempregados, à prisão por um período de quinze dias a três meses.<sup>248</sup> Na ditadura, o uso da Lei da Vadiagem e da arbitrária “prisão para averiguação”, uma forma de terror, justifica-se como “exceção” para exercer-se à margem da lei e conduzir as condutas. Governando deslocamentos, força a produção e organização espacial de sujeitos, generaliza a insegurança e cria alvos diferenciais, subjetivando a lei, que é voltada, estrito senso, para negros, pobres, travestis, profissionais do sexo, classes de pessoas “perigosas”. Reinventa assim o discurso da saúde e segurança pública. Na forma de coação policial, emanada não em bloco, mas a partir de vários centros, está atrelada a formas de controle/governo praticadas, historicamente, nas formas hospital, prisão, desemprego, que encadeiam disciplina, biopolítica e necropolítica, um “mosaico de direitos de governar incompletos e sobrepostos, disfarçados e emaranhados, nos quais sobejam diferentes instâncias jurídicas *de facto* geograficamente entrelaçadas, e nas quais abundam fidelidades plurais, suseranias assimétricas e enclaves”,<sup>249</sup> uma ontologia e ordem patriarcal, heterocolonial. Aqui, estou considerando a contribuição de Achille Mbembe, que oferece o conceito de necropolítica, deslocamento do pensamento foucaultiano, para refletir, em contextos pós-coloniais, como o nosso, sobre o que Foucault chama biopolítica, a regulação da morte e da vida. Também acomodo, nessa reflexão, a noção de necrobiopoder, que Berenice Bento esboça, apontando para as “técnicas de promoção da vida e da morte a partir de atributos que qualificam e distribuem os corpos em uma hierarquia que retira deles a possibilidade de reconhecimento como humano e que, portanto, devem ser eliminados e

---

<sup>248</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.

<sup>249</sup> MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção*. São Paulo: N-1 edições, 2018, p. 52-53.

outros que devem viver”,<sup>250</sup> em linha com análises butlerianas sobre a distribuição desigual do reconhecimento humanitário.

A combinação das noções de “desvio moral” e “subversão”, enunciando patologias sociais e corporais, ecoava, nos anos de chumbo, as campanhas de higiene social do começo do século e o pensamento eugênico dos anos 1930 e 1940, ou seja, a apropriação da categoria europeia “homossexualismo” pela medicina social<sup>251</sup> em estudos médico-jurídicos, criminológicos, racializantes, em suma, a queda-de-braço entre profissionais da lei, médicos, polícia e Estado para decidir a quem pertencia a jurisdição sobre o desejo da nação,<sup>252</sup> delineando um projeto político reprodutivo branco, cis e heterocentrado. Como construção viril e branqueamento, esse projeto, que pretendia “limpar” os vestígios do atraso nacional, é apoiado em mitologias de engrandecimento e “democracia racial” que ganharam ímpeto em teses sobre a vitalidade dos paulistas, tidos como uma “sub-raça superior”.<sup>253</sup> Esse passado é presente, como vemos, no plano “regenerador”, a cruzada civilizatória das polícias em São Paulo que, entre 1979 e 1982, no centro da cidade, região à cargo de Wilson Richetti, emprega o método “rondão”.

“A campanha da vergonha não vai terminar tão cedo”, afirmou o delegado em entrevista, pois tinha carta branca do secretário de segurança e apoio de comerciantes e moradores para “higienizar o centro”, conforme publicou o jornal *Folha de S. Paulo*, na ocasião, começo dos anos oitenta.<sup>254</sup> A operação Caça-travestis, a cargo das polícias civil e militar, ainda em 1976, deteve, numa semana, cento e dez travestis incursas no artigo 59 (vadiagem) da Lei das Contravenções Penais e, numa noite, 31 travestis foram autuadas em flagrante e encaminhadas à Casa de Detenção, informa a *Folha*, acrescentando que a operação teria prosseguimento “até que seja feita uma ‘completa limpeza’ na área central da cidade”.<sup>255</sup> Desde meados dos anos setenta, a política de policiamento no centro de São Paulo usou esse discurso de “limpeza” da cidade. Em 1979, “a Polícia Militar continuará a agir desta forma,

---

<sup>250</sup> BENTO, Berenice. Necrobiopoder: quem pode habitar o Estado-nação? *Cadernos Pagu*, n. 53, 2018.

<sup>251</sup> FRY, Peter; MACRAY, Edward. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>252</sup> MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. Annablume Editora, 2013.

<sup>253</sup> MOTA, André. *Quem é bom, já nasce feito: sanitarismo e eugenia no Brasil*. São Paulo: DP&A editora, 2013.

<sup>254</sup> POLICIAIS criticam rondas de Richetti. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 mai. 1980, Polícia, p. 13. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 22/03/2023.

<sup>255</sup> TRAVESTIS estão procurando emprego. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 ago. 1976, Local, p. 14. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

‘sem avisos’, e pretende ‘limpar o centro da cidade’”,<sup>256</sup> informa o jornal dos Frias em 27 de julho daquele ano. Em 1980, cartas à redação do jornal manifestam o “desejo que o dr. Richetti continue essa campanha e estenda até os bairros, onde já está havendo confusão entre homens e mulheres de bem e travestis”.<sup>257</sup> Essas cartas, manifesto apoio “às reportagens sobre o trabalho que o delegado Richetti vem desenvolvendo na cidade”,<sup>258</sup> expressam interesse em “notícias com relação à limpeza, encabeçada pelo dr. Wilson Richetti”.<sup>259</sup> Funcionam em favor da discursividade do jornal, para legitimar a visibilidade da violência, literalmente admitida.

A produção de notícias, controle, seleção e organização, como efeito de uma histórica ordem do discurso,<sup>260</sup> seguindo Foucault, “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”.<sup>261</sup> Regulando o acontecimento discursivo aleatório, ao perseguir a “boa perspectiva”, os instrumentos necessários, tendo em vista surpreender, produzir a verdade a ser dita e vista, a verdade “circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem”,<sup>262</sup> a imprensa, enquanto um micropoder, “domestica” as multidões, pela instituição da insegurança, do medo, fabrica indivíduos.<sup>263</sup>

*Delegado quer botar pra quebrar*,<sup>264</sup> noticiou a *Folha* em maio de 1980, “somente numa ronda meus homens detiveram 600”,<sup>265</sup> afirmou Richetti ao jornal, um mês após assumir a função de chefia, “você pode escrever aí que prendemos mais de 700”,<sup>266</sup> ditou à

---

<sup>256</sup> PRESOS 110 marginais e desocupados na República. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1979, Primeiro Caderno, p. 16. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>257</sup> UM LIXO. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 jun. 1980, Opinião, p. 3. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> PESSOAS de coragem. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 jun. 1980, Opinião, p. 3. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>260</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 2012b.

<sup>261</sup> FRANZONI, Sabrina; RIBEIRO, Daiane Bertasso; LISBOA, Sílvia Saraiva de Macedo. A verdade no jornalismo: relações entre prática e discurso. *Verso e Reverso*, v. 25, n. 58, 2011, p. 51.

<sup>262</sup> FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021e, p. 53.

<sup>263</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

<sup>264</sup> DELEGADO quer botar para quebrar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 mai. 1980, Polícia, p. 11. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Ibid.*

reportagem. *Policiais criticam rondas de Richetti*, na *Folha* seguinte, porque “o máximo que as rondas conseguem é afastar essa gente, temporariamente, do centro da cidade, transferindo o problema para outros lugares, quase sempre bairros próximos”. *Lojistas elogiam Richetti* na edição da *Folha* de 12 de junho daquele ano. *Denunciada violência das ‘rondas’ no Centro. Detidos confirmam violências. Pessoas que estiveram presas no 3º DP dizem que foram maltratadas por Richetti. Em três horas, muitas acusações. Documento da OAB critica Richetti*. Dessas manchetes dos diários paulistanos do período, podemos destacar, além da perpetração de inúmeras violências, que a vulnerabilização funciona como um elemento potencializador de lutas:

#### *Manifestação contra o delegado Richetti*

Líderes de prostitutas e travestis que frequentam o centro da cidade deverão realizar, hoje, às 10 horas da manhã, uma manifestação pública, na praça Júlio Mesquita, para protestar contra as prisões que o delegado José Wilson Richetti vem fazendo, todos os dias, desde que assumiu o cargo de chefe da Seccional de Polícia da Zona Centro, há duas semanas.

A Polícia recebeu informações de que, durante a manifestação uma prostituta e um travesti discursarão e, depois, será queimado, no meio da praça, um boneco de três metros de altura, gordo, de suspensórios e dois revólveres na cinta, representando o delegado Richetti.

O boneco - segundo as informações que chegaram à Polícia - usa terno branco, está recheado com retalhos de pano, sacos de estopa e muito lixo e papel velho. Uma armação de madeira o manterá de pé durante a manifestação. Os suspensórios são largos e os revólveres foram feitos de madeira e pintados de preto.

#### *Ameaça*

“Vou lá e prendo todo mundo” - disse, anteontem, o delegado José Wilson Richetti quando um investigador o informou sobre a manifestação das prostitutas e dos travestis. Mas, depois de uma reunião com o delegado Rubens Liberatori, diretor do Departamento de Polícia da Grande São Paulo, ele mudou de ideia: [...] “Estou limpando a cidade com as prisões de prostitutas e travestis e vou continuar fazendo isso. Que protestem e me queimem em praça pública. Não vai adiantar nada.”

Para evitar eventual excesso, o coronel Nelson Tranchesi, da Polícia Militar, vai colocar viaturas em pontos estratégicos próximos da praça Júlio Mesquita. A Polícia Civil acompanhará a manifestação de longe.<sup>267</sup>

---

<sup>267</sup> MANIFESTAÇÃO contra o delegado Richetti. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 jun. 1980, Policial, p. 8. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

Na maneira de reivindicar, “aparecendo”, sujeitos/sujeitas exercitam alianças. Essa ação ética, corporificada, que lhes coloca em risco, acrescentando à política desejos por contágio, proliferação, ao afrontar o discurso que aniquila as diferenças, força engrenagens, funcionamentos reversíveis. Contra o poder teatralmente disfarçado como palhaço, bufão, poder grotesco que desqualifica o próprio discurso para aterrorizar, maximizar seus efeitos,<sup>268</sup> a força desse agenciamento está no modo de se revoltar, na “ligação do desejo com a realidade (e não sua fuga, nas formas da representação)”.<sup>269</sup> Essa forma tumultua, desordena, a ficção de humano asséptico, o conceito de indivíduo, capturado pelo saber médico-jurídico, pela teratologia biopolítica que examina a cidade, que olha e vê nos deslocamentos subjetivos, “riscos”, “monstros morais”, “patologias sociais e corporais”. Cito a imprensa uma vez mais:

Esse brutal flagrante da cidade se repete quase todos os dias em outros bairros residenciais [...] Assaltos, agressões, tentativas de morte, assassinios, tráfico de tóxicos, corrupção de menores e extorsão são algumas das acusações feitas aos quase cinco mil travestis que tomaram conta da grande parte da cidade após expulsarem as prostitutas.

A polícia não prende, a Justiça lhes dá cobertura e, no Código Penal, não há como enquadrá-los: a maioria, quando detida, apresenta carteira de trabalho com registros em salões de beleza, costura e escritórios de advocacia. O travesti – explica um delegado – é perigoso, violento. Não hesita em ferir e até em matar. É um desequilibrado, que precisa de tratamento. [...]

Em 1978, a Seccional Centro de Polícia tinha uma equipe especializada em travestis. Eram 30 soldados da Polícia Militar à paisana, encarregados de prender e levar para o 4º Distrito, onde um delegado e dois escrivães elaboravam sindicâncias e flagrantes. Muitos foram julgados e condenados de 15 dias a três meses. Durante o ano, foram indiciados em sindicâncias mais de dois mil travestis – todos por vadiagem.

A Delegacia de Vadiagem do Deic em fevereiro deste ano autuou 31 travestis. Os investigadores receberam orientação para não prender ou fiscalizar os bairros frequentados pelos homossexuais. [...] A ordem era para afastar e não prender. A explicação para essa atitude é a de que “os travestis tumultuam os xadrezes, tentam se matar e criam problemas da polícia com a Justiça”.

A Justiça deveria ser mais rigorosa, punir o travesti e não facilitar sua atuação concedendo, inclusive habeas corpus preventivo para que possa andar pelas ruas assaltando, agredindo e matando. A reclamação é do delegado Guaracy Moreira, da Delegacia de Vadiagem, que disse estar de mãos amarradas para enfrentar este problema. “Trato os travestis com educação. Quando os enquadrado na Lei de Contravenções Penais dou mais 15 dias, além dos 30, para que arranjem emprego. Mas, definitivamente, eles

---

<sup>268</sup> FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

<sup>269</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.

não querem trabalhar. Não vejo outra solução a não ser uma reformulação do Código Penal, pois ainda nos baseamos no Código de 1940 e, naquela época, praticamente não existia o travesti”. [...]

O juiz Corregedor dos Presídios, Renato Laércio Talil [...] só vê uma solução: maior atuação da polícia na repressão aos travestis. Laércio Talil mostra-se surpreso com o problema, novo em São Paulo, e acredita que de nada adiantará recolher os homossexuais das ruas e trancá-los no xadrez “porque no dia seguinte eles são liberados”. O travesti deve ser encarado como um anormal, que precisa de tratamento especializado. Seu caso é social, pois possui deficiência de Educação, de formação física, intelectual e moral”.

Talil também não apresenta solução para enquadrar o travesti por sua conduta nas ruas, fazendo-se passar por mulher. [...]

### *Os mesmo personagens, sempre*

[...] A voz de Francine soa como um falsete e, na briga criada pela disputa dos “clientes”, se confunde com as vozes de outros travestis que lutam sob a luz dos postes, por um pedaço melhor de calçada. Mais adiante, um casal para seu Passat, para perguntar a três homossexuais o endereço do *drive-in* Dom Diego. E, como resposta, recebe uma série de palavrões e gestos obscenos – a presença da mulher os irrita. “Nosso negócio é outro”, diz o travesti Renata [...]

Sem perder os carros de vista, todos contam histórias semelhantes – histórias de assalto, escândalos, sangue e morte. [...]

Ainda não é meia noite. Nas proximidades do Jóquei Clube, mais travestis ocupam as suas esquinas [...] As casas permanecem fechadas e seus moradores acompanham os visitantes até a porta, protegendo-os de um eventual ataque. Não existe qualquer sinal de vigilância da polícia. E, a julgar pelo que acontece em outras regiões da cidade, como a praça Buenos Aires, em Higienópolis, segundo observa um morador, talvez não exista polícia. “A polícia seria uma ficção?”, pergunta ele [...].<sup>270</sup>

Para escapar do código da vadiagem, como vemos, naqueles anos, as travestis realizavam trabalhos diversos, precarizados, subsistindo principalmente das ruas, expostas, portanto, “à luz dos postes”, a assédios, criminalizações, patologizações, por uma polícia de gênero que disputa, nas calçadas, a versão de corpo a endossar, a voz, o andar, os gestos admitidos como “reconhecíveis”, ou seja, a ficção de humano tida como “normal”. Na cena histórica que a reportagem dramatiza, o jornal oferece elementos estéticos para hipostasiar travesti como “mulher promíscua” e homossexual como “mulher recatada”, diferenciações cujas camadas arqueológicas unem-se à figura da prostituta, à noção misógina de corpo

---

<sup>270</sup> O PERIGO aumenta nas ruas de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar. 1980, Primeiro Caderno, p. 36. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.



promíscuo feminizado – reflexão aqui tributária do trabalho de Ítalo Tronca.<sup>271</sup> “As prostitutas são um problema, mas não agem como os travestis. Estes, com suas operações de silicone e tratamento de hormônio, se transformam em verdadeiras mulheres e são muito violentos”. A declaração é do Coordenador de Informações e Operações da Polícia Civil, em 1980, que organizava, à época, um arquivo fotográfico criminológico de travestis. O chefe da Seccional Centro, Richetti, no ano de 1982, dirá à *Folha*, em resposta à pergunta sobre distinções entre homossexuais e travestis: “o homossexual não cria problemas. Ele é uma pessoa humilde, recatada, cordata e avergonhada”. Embora desqualificado pela associação com atributos como recato, discrição, que são considerados positivos em mulheres, o homossexual, nesse discurso, aparece em posição de superioridade. As travestilidades são inferiorizadas como performance de feminino degradada. Esse conceito de feminino funciona para positivar a ideia de mulher ideal que surgirá, como veremos, na construção da categoria transexual, aproximada da heterossexualidade. Reforço à norma cissexual, transmisógina, heterocentrada, essas hierarquias entre “bons e maus perversos” visam a organizar alocações. Nessa mesma direção, vemos um uso estratégico das noções de liberdade de expressão e de ir e vir, que flagramos em discursos da imprensa:

Aparentando nervosismo, o delegado Wilson Richetti, titular da Seccional Centro e responsável pela controvertida “Operação Rondão”, depôs ontem perante o Conselho Parlamentar de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana, na Assembléia Legislativa paulista. [...]

Um numeroso séquito - que foi engrossando rapidamente -, composto de delegados, investigadores, amigos, comerciantes e moradores do Centro da cidade, já o aguardava pelos corredores. Enquanto Richetti e um grupo de policiais abrigaram-se na sala do deputado Armando Pinheiro, líder do PDS [*hoje nomeado Progressistas, expressão política herdeira do ARENA, partido político criado em 1965 que funcionou como sustentação da ditadura militar instituída a partir do golpe de 64*], o delegado Gastão Godói procurava garantir lugar no plenário Tiradentes para as pessoas favoráveis a seu chefe.

“Essa ação do delegado Richetti foi muito boa mesmo. Acabou com aquela gente horrorosa, nojenta, horrível, aquela negrada que ficava por ali”. Esse comentário, feito por dona Maria Lúcia Gonçalves, moradora na rua Guaianases que estava na Assembléia para “prestigiar” o delegado, foi semelhante a muitos outros, do mesmo nível, formulados por senhoras residentes naquela zona da cidade, também empenhadas em apoiar o dirigente da “Operação Rondão”, a tal ponto que uma delas, ao final, chegou a beijar sua mão.

---

<sup>271</sup> TRONCA, Ítalo. *As máscaras do medo: lepra e aids*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2000.

Um grupo constituído por homossexuais e prostitutas ocupou o balcão do plenário Tiradentes [...] delegado começou justificando a ação policial que ele comanda, “porque torna as ruas limpas e o povo pode transitar tranquilamente”. A cada manifestação nesse sentido de Wilson Richetti - que insistiu na afirmação de que “não há violência na Operação Rondão” - ouviam-se gargalhadas irônicas no balcão, dadas pelos homossexuais e prostitutas que já passaram pelas mãos do delegado e seus subordinados. [...] Wilson Richetti contou com o depoimento de dois jornalistas que cobrem as atividades da polícia em seu favor. Um deles, Afanásio Jazadji, além de tecer considerações sobre a “filosofia que orienta a Secretaria de Segurança”, contou que assistiu as operações [...].<sup>272</sup>

A reportagem reencena injúrias, permitindo a circulação de discursos de ódio, racismos. Presta-se aqui ao indício dos limites e possibilidades políticas de se retrabalhar atos de fala, retóricas, considerando que o chamamento injurioso não paralisa, que os sujeitos excedem a interpelação por que são animados.<sup>273</sup> É um convite a pensar formas de auto-organização coletiva, modalidades de oposição outras, “onde a agência é derivada da injúria e a injúria é rebatida por essa mesma derivação”,<sup>274</sup> como uma gargalhada irônica, eu diria, mostrando os dentes. Sugere ainda suspeitar da forma “tribunal”, acionada na Assembleia Legislativa, suspeitar do ordenamento a partir do direito, filosofia que, legitimando a violência, orienta nossa concepção de “justiça”, as relações que reduzem, dominam, sufocam revoltas, inscrevendo-as no interior do aparelho de Estado.<sup>275</sup> Aponto aqui o discurso jurídico como homologador da ordem heterocolonial, patriarcal, racista, “docilmente” instalada em nosso país, o governo das gentes indesejadas, que se exerce por violência e por política.

Na década de oitenta, Andréa nos mostra que as diferenças percebidas nos corpos, historicamente inscritas na ordem do “natural”, da “lei”, funcionam como justificativa para redefinições e reafirmações de hierarquias, que se apoiam num determinado *a priori* anatômico-político, conforme assinala Paul B. Preciado. Destaco uma das cenas da matéria “Vida de travesti”,<sup>276</sup> do Comando da Madrugada, de Goulart de Andrade, programa da TV

---

<sup>272</sup> RICHETTI depõe para um conselho esvaziado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 jul. 1980, Local, p. 15. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>273</sup> BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. Tradução de Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>275</sup> FOUCAULT, Michel. Sobre a justiça popular. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021b, p. 87.

<sup>276</sup> Fui auxiliado aqui pelo trabalho monográfico de Mateus Henrique Siqueira Gonçalves, que me ajudou a enxergar aspectos analisáveis da reportagem televisiva, que muitas vezes são invisibilizados, os cortes, enquadramentos, a trilha sonora, entre outros. GONÇALVES, Mateus Henrique Siqueira. *Palhaço pinta o rosto*

paulista Bandeirantes, “a mais séria e realista matéria televisiva” sobre travestis, conforme anúncio pago, à época, pela emissora, no *Estadão* da família Mesquita (imagem 13). Não é forçoso dizer que a televisão é efetivamente discursiva e também o jornal, incluindo a seção “cartas à redação”. Esse veículo é fundamentalmente discursivo e os “programas dos quais participam um público limitado, ‘auditório’ *ad hoc* ou aleatoriamente escolhido. Isto não passa de pseudo-diálogo transformado em discurso para o receptor da mensagem”,<sup>277</sup> o mesmo para a entrevista televisiva, como veremos, uma forma de enquadrar.

A reportagem que constituo aqui como fonte foi obtida a partir de uma versão encontrada em buscas na internet, cheia de cortes abruptos de edição. Enquanto maquia o apresentador, para irem às ruas, Andréa, naquela noite, dispara: “de dia, os homens que estão com suas mulheres dão risada, apontam a gente e dão risada. Ainda fazem gozação em cima. Agora uma coisa eu acho muito estranho, Goulart, à noite eles procuram e querem pagar altos cachês para terem momentos de prazer com a gente”.<sup>278</sup> Na sequência, o apresentador sairá com Andréa às ruas vestido “na pele do lobo”, como ele diz, de peruca, maquiado, fazendo um gênero *fake*. A matéria ficcionaliza existências, corporeidades, histórias. Andréa segue: “palhaço pinta o rosto para viver, e o travesti também. Porque, como eu estava falando, né. Por que o travesti não trabalha? Quem que dá trabalho para um travesti?”. Nesse ponto, ainda no começo, Andréa de Mayo parece articular uma resistência aos questionamentos. Mantendo uma relação com a narrativa e com a cena de interpelação, “põe em questão a legitimidade da autoridade evocada pela questão e pelo questionador ou tenta circunscrever um domínio de autonomia que não pode, ou não deve, ser imposto pelo questionador”.<sup>279</sup> Isso mostra que os indivíduos estão sempre em posição de exercer o poder e sofrer sua ação, “nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão”.<sup>280</sup> Ali, Andréa ensina alguns termos da linguagem pajubá, adotada no cotidiano travesti, referindo-se à polícia como “os alibã”. O programa documenta, em seguida, a perseguição policial às travestis que se

---

*para viver, e o travesti também*: uma análise sobre a representação das travestis no eixo Rio de Janeiro-São Paulo (1980-1988). 2018. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História), Brasília, UnB, 2018.

<sup>277</sup> FLUSSER, Vilém (2012). Reflexões televisonárias. *Flusser Brasil*. Disponível em <<http://flusserbrasil.com/art464.pdf>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>278</sup> COMANDO da Madrugada: Vida de Travesti, *TV Bandeirantes*, 1985. (66 min.). Disponível em <<https://youtu.be/70hpKzDPOwk>> Acessado em: 06/01/2022.

<sup>279</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, p. 23.

<sup>280</sup> FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021d, p. 284.

prostituíam em lugares da cidade não identificados na reportagem. Com trilha sensacionalista sobreposta às imagens, vemos as batidas da polícia, as revistas, extorsões, humilhações, prisões e torturas. Com trânsito livre em delegacias, participando das abordagens, o apresentador do programa afirma que “travestis-prostitutas são marginais e alguns de altíssima periculosidade”,<sup>281</sup> ou seja, oferece um alibi para as ações assim legitimadas.



**Imagem 13:** Anúncio publicado no *Estadão*. Andréa de Mayo, no espelho, e o jornalista Goulart de Andrade. Fonte: <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

Próximo do fim do programa, Goulart de Andrade adentra a casa de uma travesti que aplicaria silicone industrial noutra, o que se realiza para a câmera. Essa travesti, negra, chama-se Bartô, é bombadeira. Tem cortes nos braços, pescoço e barriga, de autotorturas, resistência a prisões. É Andréa de Mayo quem evidencia essas marcas em carne viva, já aparentes para a câmera. Bartô é perguntada pelo apresentador sobre a tática de automutilação com gilete, “é o *habeas corpus* das travestis”, intervém Andréa, testemunhando os arbítrios permitidos pela ditadura, legitimados pelo alibi da contravenção penal da vadiagem, prevista no Código Penal, que era usado nas investidas contra travestis, naqueles anos. A reportagem presta-se aqui como indício, por meio desses *flashes*, da articulação de tecnologias de poder que se exercem, no limite, violentas, visando a aferrar o indivíduo a si, “atribuindo-lhe uma realidade analítica, visível e permanente [...]. 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>282</sup> Como efeito, essas relações governamentais estabelecem lutas, impelindo à autocriação. Nos anos oitenta, vidas

<sup>281</sup> COMANDO da Madrugada: Vida de Travesti, TV Bandeirantes, 1985. (66 min.). Disponível em <<https://youtu.be/70hpKzDPOwk>> Acessado em: 06/01/2022.

<sup>282</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 51.

de travestis são interrompidas por uso de silicone industrial, ocasião para criminalizar intervenções corporais não consentidas e as existências tidas como antinaturais. O apagamento dessas existências é visibilizado na imprensa em manchetes, *Investigada morte...*, *Silicone industrial mata...*, uma forma de fazer viver e deixar morrer, de instituir a morte como punição para tais vidas.

Andréa de Mayo morreria aos 50 anos por complicações com o silicone industrial, que, desde os anos setenta, ela ostentava em seu corpo, “um fusca em cada perna”, dizia, como um poder. Essas tecnologias corporais, silicone, hormônios, não modificam uma natureza dada, antes produzem essa natureza, ensejando reapropriações que podemos entender como estratégicas, como a autoexperimentação dos hormônios sintéticos, que as travestis realizam. Isso mostra que o “hormonal” não está apartado de condições político-sociais, mas constitui os dispositivos biotecnológicos que operam, por meio de técnicas visuais, discursivas e cirúrgicas, novas formas de sujeição e de controle.<sup>283</sup> Para Andréa, o natural é a farsa, “todos representam”, como na canção de Vanusa, que ela cita, *Sonhos de um palhaço*, “o mundo sempre foi/ um circo sem igual/ onde todos representam bem ou mal”. A “naturalidade” é obtida como efeito de verdade e não representar bem a ilusão de um gênero essencialista, diria Butler, torna-se perigoso. Apesar da ressonância teatral da tese de Andréa (gênero como representação, papel social), que se afasta da teoria da performatividade (gênero como ato performativo), ao desafiar a distinção entre aparência e realidade, Andréa parece intuir formas outras de subjetivação, descentradas, que atestam “a sociabilidade particular que pertence à vida corporal, à vida sexual e ao ato de tornar-se um gênero (que é sempre, em certo sentido, tornar-se gênero *para outros*)”,<sup>284</sup> lembrando que o gênero não é um ato individual, mas um estilo de atuação, sancionado publicamente.<sup>285</sup> Na primavera de 2016, foi inaugurada uma placa no túmulo de Andréa, erguido no cemitério da Consolação que a reconhece por seu nome (imagem 14).

---

<sup>283</sup> PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 edições, 2017.

<sup>284</sup> SAFATLE, Vladimir. Posfácio. Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Tradução de Rogério Bettoni. Autêntica Editora, 2017, p. 175.

<sup>285</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, p. 1-16, 2018a.



**Imagem 14:** Placa em memória de Andréa de Mayo. Fonte: <<http://www.jornaldocampus.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/andrea-de-mayo-480x360.jpg>>. Acessado em 10/12/2022

Ela morreu em maio de 2000, quando não era permitido a travestis retificarem documentos oficiais e as lápides produziam um segundo apagamento. Segundo relatos, cantou, no último *show*, *Mudanças*, “porque sou mulher como qualquer uma”, diz a letra, antes na voz de Vanusa, “hoje eu vou mudar/ por na balança a coragem”, um hino feminista. Relatos afirmam que Andréa cantou ainda *Manhãs de setembro*, “fui eu que se fechou no muro e se guardou lá fora/ fui eu que num esforço se guardou na indiferença”, outra de Vanusa. Intérprete de sucessos, engajada, Vanusa, tematizando em sua música a violência contra a mulher, o feminismo, feridas emocionais, inspirava Andréa. A morte e a vida de Andréa de Mayo falam, em tom direto, dos jogos de linguagem e verdade, das forças históricas instituintes que geram possibilidades intempestivas, devires significantes. Contam histórias infames, de existências deixadas nas ruas noturnas da vida, por dispositivos de gestão das desigualdades. “Esse é o preço que as pessoas que não conseguem se curvar aos ditames da sociedade pagam pela sua liberdade interior”,<sup>286</sup> escreveu Claudia Wonder sobre as formas possíveis que inventamos para uma vida outra, sobre as forclusões que levam à experiência-limite da dessubjetivação, entendida aqui como resistência à objetivação e à subjetivação dadas. Claudia lembra que há também um custo em “ser adaptado”, um investimento, pois acionamos, ao nos sujeitarmos, estruturas que estão em funcionamento,

<sup>286</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 22.

reiteraões que produzem os gêneros e a heterossexualidade, que nos são oferecidas como linhas rígidas, como se fossem muros. Vemos que o gênero travesti, ao expor a nomeação em sua “íntima trajetória de se pôr e de se recompor como uma ficção lógico-gramatical”,<sup>287</sup> não é indiferente, alheio, a essa arquitetura, à norma que gera aquilo que proíbe, as possibilidades de se passar da sujeição ao autogoverno, ao dizer-a-verdade sobre si.

## 2.2 Brenda Lee, anjo da guarda das travestis

Focalizo aqui Brenda e as travestis que viviam em sua casa nos anos oitenta. Essa pernambucana, como uma subjetividade política, veremos nesta seção, impõe seu nome como militante. O nome, foi um de seus muitos irmãos que lhe deu quando a presenteou com um disco da artista homônima Brenda Lee – norte-americana, cantora prodígio, famosa entre os anos cinquenta e sessenta –, que a travesti, migrante, nordestina, apreciou. De voz aguda, a cantora teve que provar que suas qualidades não eram um “truque de estúdio”. No Brasil, o gênero musical de Brenda foi imitado pela precursora da jovem-guarda Celly Campelo. A norte-americana, que queria ser uma “comum mãe de família ou médica”, não resistiu muito nas paradas. Celly deixou a música para se casar. A brasileira Brenda, que sonhou ser médica, foi uma respeitável militante. Vivendo na capital paulista, nos anos de chumbo da aids, Brenda Lee, como fez outra americana, Rosa Parks – mulher negra estadunidense que, em 1955, recusou-se a levantar e ceder seu lugar no ônibus a um homem branco –, opõe resistência a leis segregacionistas que vigiam então. Contra o *apartheid* de gênero, discursos, práticas, que, negando a humanidade do “outro”, engendram referenciais racializados de humano, Brenda “levanta-se”. Afronta a pretensa lei de verdade “que devemos reconhecer e que os outros têm de reconhecer”,<sup>288</sup> o fundamento biologicista que faz com que certos corpos e vidas pareçam mais precárias, assim não enlutáveis, “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>289</sup> O trabalho de si que Brenda realizou desmonta esse funcionamento. Morando com irmãos, na capital paulista, depois de viver no Rio de Janeiro

---

<sup>287</sup> PROCHNO, Caio César Souza Camargo; ROCHA, Rita Maria Godoy. O jogo do nome nas subjetividades travestis. *Psicologia & Sociedade*, v. 23, n. 2, p. 259, 2011.

<sup>288</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, 1995, p. 235.

<sup>289</sup> BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017b, p. 85.

(entre os nove e os treze anos), quando a mãe volta para Pernambuco, na década de sessenta, ela, vinda da casa-grande do pai, casa de engenho, como ela conta,<sup>290</sup> é obrigada a deixar a escola. Trabalha então como copeira, cozinheira, arrumadeira, “eu sonhava em fazer medicina. Mas a sobrevivência era difícil”.<sup>291</sup> Intenta vários negócios, um deles uma mecânica de automóveis. Realiza a casa, “um patrimônio das travestis”, conforme dizia. Forma de vida e de relação, de afetação recíproca, a casa é, naquele momento, uma crítica à ordem cisheteropatricarcal individualista. Opõe a formação de redes ao “conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder, que tem por alvo a população”,<sup>292</sup> racionalidade política que vigia as fronteiras de gênero, raça, controlando territórios. Para além de denunciar a aversão, ódio, o suposto medo irracional de travestis ou as situações vividas de preconceito, a discriminação e violências contra as travestilidades, seu modo de vida expõe a arte de governar que institui a cisgeneridade como única possibilidade legítima de existência, “o consentimento tácito coletivo quanto a representar, produzir e sustentar gêneros polarizados e distintos como ficções culturais”,<sup>293</sup> enquadramento que parece humanizar os indivíduos.

Naqueles anos, repetiam-se assassinatos, notícias de atentados que o então articulista da *Folha*, o intelectual Paulo Sérgio Pinheiro, admitido em 1978 pelo jornal, definiu, em artigo ali publicado, em 24 de maio de 1986, como uma “temporada de caça”. Em 1987, o video-documentário de Rita Moreira, jornalista, escritora e feminista, aborda essas violências tendo como ponto de partida o assassinato do diretor de teatro, cenógrafo, ator, homossexual, Luís Antônio Martinez Correa, irmão do encenador José Celso Martinez Correa, morte que mobilizou a classe artística na ocasião. Recusando a ideia de audiovisualidade como registro neutro, acusa a execução de uma política higienista, biopolítica, que a emergência da epidemia de hiv/aids reforçará.<sup>294</sup> *Ataques misteriosos a*

---

<sup>290</sup> RETRATO em Movimento: Brenda Lee, *TVT*, 1993. (6 min.). Disponível em <<https://youtu.be/Sdzhg3ri6eg>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>291</sup> BRENDA Lee: Anjo bom da aids. *Acervo Bajubá*. Disponível em <<https://acervobajuba.com.br/>>. Acessado em 24/03/2023.

<sup>292</sup> FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território, População*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 143.

<sup>293</sup> BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: *Caderno de leituras*, n. 78, p. 6, 2018a.

<sup>294</sup> TEMPORADA de caça. Rita Moreira, São Paulo, 1988. (28 min.).



*travestis matam um e ferem quatro*,<sup>295</sup> noticiava a *Folha* em reportagem sobre essas ações de grupos armados que pretendiam, nas palavras de Pinheiro, que “as ruas da cidade devem ficar limpas como corredores das prisões”.<sup>296</sup> O artigo citado mostra o agenciamento da violência, permitido pelo regime autoritário em São Paulo, que o intelectual denuncia, “o sonho de vários grupos autoritários na sociedade”, ele diz, sob o título *Temporada de “caça” está aberta no país*. “Os atentados que se repetem há alguns anos contra travestis querem realizar essa solução final”,<sup>297</sup> Pinheiro descreve, fazendo referência ao assassinato de travestis, um transgênerocídio, não nomeado à época.

Faço aqui uma consideração mais detida sobre o espaço reservado no jornal a artigos opinativos como o assinado pelo acadêmico, reconhecido por sua ligação à temática dos direitos humanos. No lugar que lhe compete na ordem do discurso, o articulista funciona, como vejo, para o controle, organização, seleção e redistribuição que blindam o jornal das resistências que lhe são correspondentes, para a configuração discursiva que dilui essa função, o autor, “no coletivo da redação, nas marcas discursivas de impessoalidade, ou seja, em uma não-autoria em seus efeitos de objetividade”.<sup>298</sup> Os indícios de autoria, textos assinados, passando autoridade, emprestam à autoimagem do jornal que se diz “plural”, apartidário, veridicidade. Sem pretender afirmar a existência de um sujeito enunciativo “jornal”, tomo os jornais como lugares de enunciação complexa, condicionada e possibilitada por relações de poderes, divisão de atribuições, complementaridade funcional, que não pressupõem sujeitos monolíticos, mas dispersos e descontínuos em relação a si mesmos, considerando que “o sujeito do discurso não é a pessoa que realiza um ato de fala [...], o sujeito é aquele que pode usar determinado ato enunciativo por seu treinamento, pelo seu posto institucional ou competência técnica”.<sup>299</sup> Essa trama é permitida pelo encadeamento, que não é dado *a priori*, mas pelo relacionamento, dia a dia, de fragmentos narrativos. Com aparente unidade, oriundos de distintos lugares, esses elementos constituem um sistema de relações, “uns referem-se ao *status* dos jornalistas, outros ao lugar institucional e técnico de onde falam,

---

<sup>295</sup> ATAQUES misteriosos a travestis matam um e ferem quatro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1986, Cidades, p. 22. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>296</sup> TEMPORADA de ‘caça’ está aberta no país. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1986, Cidades, p. 22. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>297</sup> *Ibid.*

<sup>298</sup> MAROCCO, Beatriz Alcaraz. Os procedimentos de controle e a resistência na prática jornalística. *Galaxia*, n. 30, p. 73-85, 2015.

<sup>299</sup> ARAÚJO, Inês Lacerda. Formação discursiva como conceito chave para a arqueogenealogia de Foucault. In: RAGO, Margareth; MARTINS, Adilton Luís (orgs.). *Revista Aulas*, Dossiê Foucault, n. 3, p. 07-08, 2007.

outros à sua posição de sujeitos que percebem, observam, descrevem, interpretam etc”.<sup>300</sup> Desenham um estilo autoral, construído pela linha editorial, com os sujeitos como agentes cúmplices. Constituição discursiva possibilitada por regras anônimas, históricas.

Volto-me aqui para a emergência da epidemia de hiv/aids nos anos oitenta, acontecimento que ensejou uma obscena espetacularização da morte na forma de “notícia”,<sup>301</sup> violência não genérica, como veremos, transmisógena,<sup>302</sup> específica, que constitui então um dispositivo histórico, diferenciações, históricas vulnerabilizações.<sup>303</sup> Com instrumentos e lógicas próprias, “não é a dominação global que se pluraliza e repercute até embaixo”,<sup>304</sup> mas técnicas e táticas locais que se deslocam e expandem, atuam no nível da família, da vizinhança, “fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado, a um nível mais elementar, cotidiano”.<sup>305</sup> Transmissão do poder que atravessa o indivíduo e o constitui, que incrementa e otimiza a vida dos corpos populacionais, atrela-se à produção contínua da ação mortífera, premeditando que “são mortos legitimamente aqueles que constituem uma espécie de perigo biológico para os outros”.<sup>306</sup> Para além do ódio ou expressão de preconceitos, essa governamentalidade implementa o racismo como política. No engendramento da categoria “aidético”, pelo dispositivo da aids,<sup>307</sup> que constitui como “espécie” a pessoa contaminada, uma “nova espécie”, uma “raça”, como o “tipo” homossexual, analisado por Foucault, “a morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia; mais sadia e mais pura”,<sup>308</sup> legitimação do direito de matar.

Com a epidemia, no começo da década, a “nova doença”, como diziam os diários nacionais, “doença que prefere os *gays*”, “câncer *gay*”, chegou ao Brasil. Data do dia sete de

---

<sup>300</sup> MOURA, Maria Betânia do Socorro. Memória discursiva em Foucault e acontecimento jornalístico. Brasil/Espanha/Portugal: *WEB BOCC*, p. 01-12, 2008.

<sup>301</sup> PERLONGHER, Néstor. *O que é Aids*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

<sup>302</sup> RAMOS, Emerson Erivan de Araújo. Transfeminicídio: genealogia e potencialidades de um conceito. *Direito e Práxis*, v. 13, n. 2, p.1074-1096, 2022.

<sup>303</sup> LOPES, Fábio Henrique. Travestilidades e ditadura civil-militar brasileira: apontamentos de uma pesquisa. *Esboços*, v. 23, n. 35, p. 145-167, 2016.

<sup>304</sup> FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021d, p. 285.

<sup>305</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.

<sup>306</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. 150.

<sup>307</sup> LOPES, *op. cit.*, p. 145-167.

<sup>308</sup> FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 305.

junho de 1983, a morte do costureiro Markito, começo da “espetacular ressonância da praga”.

<sup>309</sup> O estilista brasileiro homossexual, que despontou na alta costura nos anos setenta, inspirado pelo *glamour hollywoodiano* e pela cultura *disco*, requisitado por personalidades, foi a primeira morte por aids de que se tem notícia por aqui. Referência no gênero “moda festa”, Markito colaborou com a sétima arte, criou os figurinos para o drama erótico *Rio Babilônia*, filme nacional de 1982, passado “no Rio de Janeiro das praias e favelas, das atrações turísticas e da miséria, [...] onde todas as extravagâncias são permitidas e [se] termina a noite nos braços de um travesti”, conforme a sinopse do longa de Neville de Almeida.<sup>310</sup> Sua morte impulsionaria no país a relação, naquele momento inequívoca, entre o novo vírus e a (homo)sexualidade. Com a incidência do assunto na imprensa, que coloca a doença “na moda”, o termo “aids” é reproduzido como acusativo, associado a excessos, corpos “poluidores”, “indiscreta anatomia”, limite àqueles “em harmonia com a natureza”, “gêneros discretos”, ontologia cuja gênese disfarça-se nas formas porosas, hormonais, cromossômicas, psíquicas e performativas da humanização do indivíduo.<sup>311</sup> A designação “travestis”, antônimo de ordem, desde fins dos anos setenta, em páginas policiais, sua associação com o inumano, “nenhum gênero”, assumirá sentidos renovados, como veremos, na e pela linguagem, no pós-aids, mostrando que “entre os temas organizadores da ideia de doença, o da sexualidade é, sem dúvida, o mais obsessivo, do ponto de vista alegórico”,<sup>312</sup> um indício da “utilidade” de certas ideias fixas, de repetições que, no presente, assombram nossa imaginação.<sup>313</sup>

Em 1980, a “polícia já tem plano conjunto contra travestis”, informa o *Estadão*, no dia 1º de abril. Em 27 de maio daquele ano, publica a *Folha*, o delegado titular da Seccional Centro, Wilson Richetti, “declara guerra aos marginais do centro”.<sup>314</sup> Em 1983, na edição do dia 4 de dezembro, o jornal dos Mesquita noticia que moradores do bairro Moema, em cumplicidade com polícia e a igreja local, estavam providenciando carros-frios para atuar,

---

<sup>309</sup> PERLONGHER, Néstor. *O que é Aids*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 50.

<sup>310</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2002.

<sup>311</sup> BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

<sup>312</sup> TRONCA, Ítalo. Foucault e a linguagem delirante da memória. XXII Simpósio Nacional de História Anpuh. *Anais...* João Pessoa: Anpuh, p. 9, 2003.

<sup>313</sup> SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>314</sup> DELEGADO declara guerra aos marginais do Centro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 mai. 1980, Polícia, p. 01. Disponível em <<http://acervo.folha.uol.com.br/>>. Acessado em 24/03/2023.

realizando detenções.<sup>315</sup> Na forma de manchetes, publicadas entre 1976 e 1984 nos diários *Folha e Estadão*, vemos enunciados dessa investida: *Travesti, presença crescente na cidade. Travestis são presos por furtos. O perigo na invasão dos travestis. Travesti brasileiro morto em Paris. Expulsos da França, chegam 4 travestis. Travestis assustados com agressor. Bairro invadido por travestis. Polícia deteve o travesti que esfaqueou ator. A “guerra” aos travestis. Delegado investe contra travestis. Travesti da Bahia, morto a tiro em Paris. Travesti mata outro no Centro. Travesti criminoso é indiciado. Travesti mata. Bairro protesta ao governador contra travestis. Moradores querem ação eficaz contra travestis. Travesti mata em Indianópolis. Travesti assassino tem de ficar 12 anos preso. Travesti tenta matar e acaba preso.*

Tomados como um conjunto de acontecimentos discursivos, esses enunciados, por sua ênfase – “travestis”, “morte” –, prestam-se a evidenciar aqui uma persistência temática, jogos de linguagem, que ora apagam o agente – “travesti morto” –, ora desocultam o sujeito da ação – “travesti mata”. Constituem intervenções microscópicas no corpo social, na forma de inquisições, violências econômicas, racionalidade que penetra nos modos de subjetivação – no encontro entre técnicas de governo do outro e técnicas de si, a subjetividade –, pondo em jogo as condutas. Estou reproduzindo aqui argumentos foucaultianos, que ajudam a enxergar o projeto centrado, como biopolítica, no corpo-espécie, projeto interessado em assegurar a higiene da sociedade,<sup>316</sup> em ordenar, regular corpos, subjetividades, expondo diferencialmente o corpo populacional à morte, remoção, vulnerabilidade, seguindo aqui com Butler. Empreendido a partir de instituições da justiça, da polícia, da medicina e por discursos em linguagem pretensamente neutra, como o da ciência e do jornalismo, o biopoder permite a naturalização da precariedade, condição politicamente induzida de vulnerabilidade e exposição maximizada a violências, que se liga à performatividade de gênero para sujeitar mais certas corporeidades a assédios, patologização, violências.<sup>317</sup>

*O perigo aumenta nas ruas de São Paulo*, publica o *Estadão*, no começo dos anos oitenta, “travestis dominando a noite e as calçadas”, afirma a reportagem local, “moradores

---

<sup>315</sup> MORADORES querem ação eficaz contra travestis. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 dez. 1983, Primeiro Caderno, p. 26. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 24/03/2023.

<sup>316</sup> Ver: FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.; GADELHA, Sylvio. *Biopolítica, governamentalidade e educação*. Introdução e conexões, a partir de Michel Foucault. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

<sup>317</sup> BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.

não suportam mais a passividade da polícia”. Incitando à ação, o texto referencia as prisões efetuadas pelo delegado paulista Sérgio Fernando Paranhos Fleury, autor de graves violações de direitos humanos, tortura, homicídios, que atuou junto ao Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS), a partir de 1968: “quando Sérgio Fleury era diretor do Deic, os dois xadrezes destinados exclusivamente aos travestis estavam sempre cheios”,<sup>318</sup> afirma o jornal. Nomeado, em 1977, diretor do Departamento Estadual de Investigações Criminais (DEIC), Fleury é acusado, à época, de chefiar esquadrões da morte em periferias de São Paulo.<sup>319</sup> Alvo, mas não inerte, das forças de segurança chefiadas, entre 1976 e 1982, por outros dois delegados, José Wilson Richetti e Guido Fonseca, as travestis ocupam então territórios contranormativos, insurgindo-se. Como a reportagem citada permite afirmar, reivindicam o próprio corpo contra o poder, veremos. Assim frustram normas jurídicas, manipulando táticas: “para o crime de vadiagem [...] têm documentos provando que trabalham”, diz a reportagem, “vão para o xadrez com as lâminas embaixo da língua, para cortar os pulsos e forçar a liberação”, *habeas corpus*.

A invasão dos travestis nos bairros da cidade, dominando a noite e as calçadas, tornou-se muito perigosa. [...] As notícias de violência envolvendo travestis crescem a cada dia e os moradores não suportam mais a situação e a passividade da polícia, que não pode prendê-los porque a Justiça lhes dá cobertura. [...]

Ninguém os quer. Nem a polícia

Assaltos, agressões, tentativas de morte, assassinios, tráfico de tóxicos, corrupção de menores e extorsão são algumas das acusações feitas aos quase cinco mil travestis que tomaram conta de grande parte da cidade após expulsarem as prostitutas.

A polícia não prende, a Justiça lhes dá cobertura e, no Código Penal, não há como enquadrá-los [...]. No Deic, travesti há muito tempo não é recolhido à carceragem central. O delegado-chefe não quer problemas – informa um carcereiro –, pois teme escândalos e tentativas de suicídio. A ordem é prender somente em casos de extrema necessidade e dispensar em seguida. Quando Sérgio Fleury era diretor do Deic, os dois xadrezes destinados exclusivamente aos travestis estavam sempre cheios. [...].

---

<sup>318</sup> O PERIGO aumenta nas ruas de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar. 1980, p. 36. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>319</sup> BRASIL. Ditadura e Homossexualidades: iniciativas da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”. Relatório - Tomo I - Parte II. In: BRASIL. *Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”*, 2015, 25 p. Disponível em <[http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/downloads/I\\_Tomo\\_Parte\\_2\\_Ditadura-e-Homossexualidades-Iniciativas-da-Comissao-da-Verdade-do-Estado-de-Sao-Paulo-Rubens-Paiva.pdf](http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/downloads/I_Tomo_Parte_2_Ditadura-e-Homossexualidades-Iniciativas-da-Comissao-da-Verdade-do-Estado-de-Sao-Paulo-Rubens-Paiva.pdf)> Acessado em 07/01/2022.

A periculosidade do travesti é conhecida pela polícia. Carregam giletas escondidas nas perucas, dentro das bolsas e, quando são presos, vão para o xadrez com as lâminas embaixo da língua, para cortar os pulsos e forçar a liberação – levam também navalhas e revólveres. O coordenador da CIOP quer a mudança na legislação para enquadrar o travesti e vê no seu confinamento a única solução. “As prostitutas são um problema, mas não agem como os travestis. Estes, com suas operações de silicone e tratamento de hormônio, se transformam em verdadeiras mulheres e são muito violentos”. [...]

A Justiça deveria ser mais rigorosa, punir o travesti e não facilitar sua atuação concedendo, inclusive habeas corpus preventivo para que possa andar pelas ruas assaltando, agredindo e matando. A reclamação é do delegado Guaracy Moreira, da Delegacia de Vadiagem [...]. Como enquadrá-lo? A pergunta fica sem resposta. A única saída seria para o crime de vadiagem; mas todos têm documentos provando que trabalham. Não há como indiciá-lo por ato obsceno ou atentado ao pudor – explica um juiz do Fórum Criminal – porque o homem não está proibido de andar com a camisa aberta, mostrando o peito nu, mesmo que tenha feito tratamento de hormônio ou operação com silicone [...].<sup>320</sup>

Estético-políticas, ações como a exposição do corpo nu nas ruas, que a reportagem aponta, estremecem as bases racionais-legais dos códigos e regramentos de homem e mulher, como podemos ainda destacar do texto, transcrito acima, que cogita indiciar travestis por ato obsceno ou atentado ao pudor. O texto assim reconhece os novos sentidos de corpo inventados pelas travestis, mulheres de peito e pênis, que, consideradas legamente homens, como diz a reportagem, poderiam “andar com a camisa aberta, mostrando o peito nu, mesmo que tenham feito tratamento de hormônio ou operação com silicone”. Expondo identitarismos socialmente segregadores, essas subjetividades criticam e refazem saberes do corpo, como vemos, instauram indefinições.<sup>321</sup>

Lembro a performance, anos mais tarde, de Indianarae Siqueira.<sup>322</sup> Em 2012, a ativista travesti saiu com os peitos de fora pelas ruas da tradicional Copacabana, no Rio de Janeiro. Presa pelo *topless*, contestou a prisão, afirmando que era homem, segundo a lei. Essa

---

<sup>320</sup> O PERIGO aumenta nas ruas de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar. 1980, p. 36. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>321</sup> ALTMAYER, Guilherme. *Tropicuir: (Re)existências políticas nas ações performáticas de corpos transviados no Rio de Janeiro*. 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado em Design). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016.

<sup>322</sup> ALTMAYER, Carlos Guilherme Mace; PORTINARI, Denise Berruezo. As ações estético-políticas de enfrentamento direto de Indianara Siqueira, pessoa normal de peito e pau. *Periódicus*, v. 1, n. 7, p. 300–312, 2017.

ação constrange o sistema transmisógeno que criminaliza o feminino – dispositivos que produzem normas binárias de gênero. “Pessoa normal, de peito e pau”, descreve a si mesma Indianarae, imaginando-se fora do plano de inteligibilidade de gênero, ao complicar as definições usuais de masculino e feminino. Peito e pênis? Pau de mulher? O questionamento embaralha as regras que fragmentam o corpo, os códigos que dizem os direitos de mulher e homem. Dando outra fisionomia aos modos conhecidos de afirmação do gênero, da pessoalidade, o corpo travesti – um corpo feito para sangrar, feito Geni, citando aqui Linn da Quebrada – fabrica para a corporalização outras regras. “Tem cara de mulher/ tem corpo de mulher/ tem jeito/ tem bunda/ tem peito/ e o pau de mulher!”, canta a travesti, de modo a ressaltar que a linguagem usada para interpretar a corporeidade é instável, pois é histórica e política, sendo o sexo ou corpo tão construído quanto o gênero.

Assim abordados, esses discursos sobre corpo, relações de gênero, abalam “a confortável noção de que o homem é homem e a mulher é mulher, e que a tarefa do historiador é descobrir o que eles faziam, o que pensavam, e o que se pensava sobre eles”,<sup>323</sup> fragmentam a noção de sexo, ao apontar as disputas de sentidos, propósitos políticos, inseparados da linguagem/episteme exigida histórica e socialmente para falar da sexualidade, da materialidade do corpo. Daí a significância de novas ideias, das práticas feministas em suas linhas heterogêneas, da vertente feminista pós-estruturalista, da crítica feminista negra, do feminismo lésbico, chicano, das teorias *queer*, do transfeminismo, que alteram a percepção sobre o sujeito do feminismo, reconhecendo mulheridades, feminilidades outras. Considerando as distintas formas de viver gênero existentes, é até eticamente obrigatório não reintroduzir o “corpo natural”, o “biológico” e historicizar as relações sempre interdependentes nas quais o corpo existe, entendendo que o corpo não é mimetizado ou representado pela linguagem, mas uma impermanência, construído performativamente. Não tenho aqui a pretensão de abolir termos como “homem” e “mulher”, mas questionar a formação dessas categorias, naturalizadas e essencializadas, que posicionam sujeitos como “o outro”, tido como derivado, inferior. Seguindo Butler, a desconstrução do conceito de matéria ou de corpo “não é negar ou recusar qualquer dos dois termos. Desconstruir esses termos significa, de fato, continuar a usá-los, a repeti-los subversivamente e a removê-los de

---

<sup>323</sup> LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 24.

contextos nos quais foram inseridos como instrumentos de poder opressivo”.<sup>324</sup> Noutras palavras, nem presunção, nem negação da materialidade, mas deslocamento, torção, tendo em vista objetivos políticos outros.

“Por causa da repressão policial que se abate sobre as travestis, que as tortura e as suborna”, dirá Brenda Lee, “eu decidi abrir uma pensão para elas, porque eu sempre soube me defender na frente do delegado”, afirma, lembrando que a abertura da casa coincidiu com uma série de atentados a travestis, “terror que durou quatro meses e que coincidiu com os rumores da aids”,<sup>325</sup> ela observa. Brenda ressignificou ideais mortíferos de gênero que definem quais vidas são habitáveis e quais não. Trabalhando a criatividade e afetividade, teceu novas modalidades de se agregar, “um modo próprio de ocupar o espaço doméstico, de cadenciar o tempo comunitário [...], de transitar por esferas consideradas invisíveis, de reinventar a corporeidade, de gerir a vizinhança e a solidariedade [...], de lidar com o prazer ou a dor”.<sup>326</sup> Apontando como natureza das pessoas sua condição relacional, interdependente, desafiou discursos biologicistas que afirmam certas pessoas como “ilegais”.<sup>327</sup> “A Caetana é uma mãe”, nas palavras da travesti Marcela, que vivia em 1987 na casa que Brenda, como estratégia de cidadanização, inventa. “Uma espécie de palco de teatro”, a casa, conforme relata no documentário *Dores de amor*, do qual participa, espaço “em que pessoas são a ‘casa’ do outro e se ‘criam’ entre si”,<sup>328</sup> podemos definir. Aqui acompanho Butler na afirmação de que a precariedade habilita.<sup>329</sup> Essa condição, que não é natureza específica de nenhuma subjetividade, é histórica e politicamente aumentada em relação a algumas populações, modos corporificados de existência que são mais expostos a doenças, escassez, deslocamentos forçados.

---

<sup>324</sup> BUTLER, Judith. Fundações contingentes: feminismo e a questão do “pós-modernismo”. In: BENHABIB, Seyla... [et. al.]. *Debates feministas: um intercâmbio filosófico*. Tradução de Fernanda Verissimo. São Paulo: Editora UNESP, 2018b, p. 87-88.

<sup>325</sup> BRENDA LEE. In: TEODORESCU, Lindinalva Laurindo; TEIXEIRA, Paulo Roberto. *Histórias da aids no Brasil*. Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, v. 2, 2015.

<sup>326</sup> PELBART, Peter. Poder sobre a vida, potências da vida. In: PELBART, Peter. *Vida Capital: Ensaio de biopolítica*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2003, p. 22.

<sup>327</sup> BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017b, p. 85.

<sup>328</sup> BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. Os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 edições, 2020, p. 233.

<sup>329</sup> BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b, p. 41.



Ao historicizar as práticas de normalização agenciadas na e pela discursividade da imprensa, pensando a histórica constituição de si de travestis nos anos de chumbo da aids, opto por não subestimar as modalidades de existência e de relações que alargam as possibilidades do existir. O jornal, enquanto discurso, embora afirme para si um papel neutro, “faz com que algo entre no jogo do verdadeiro e do falso e o constitua como objeto para o pensamento”.<sup>330</sup> O jornalismo produz figuras, formas, não como efeito especular, não como reflexo de uma realidade pré-discursiva, mas como criações. Atuando poderosamente, “a linguagem constitui tanto as categorias quanto as percepções a serem ordenadas por elas”.<sup>331</sup> Assim, organiza e oferece o horizonte epistemológico/ontológico a partir do qual e em relação ao qual os sujeitos se constituem historicamente.<sup>332</sup> Se a performatividade é um poder que a linguagem tem de realizar algo novo ou de acionar um conjunto de efeitos, o performativo que é a “notícia” fracassa em aniquilar as possibilidades de ressignificação dos termos nos quais se expressa, pois permite reformulações, como as que realiza Brenda: “isso me inspirou a criar o palácio das princesas, foi até bom esse insulto”, ela afirma, sobre abjeções, injúrias. Brenda mostra que fazer e desfazer gênero não é mero teatro inconsequente, que “sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, reciprocamente, sua teatralidade ganha certa inevitabilidade dada a impossibilidade de divulgar de forma plena sua historicidade)”.<sup>333</sup> A performatividade, por sua estrutura imitativa, repetição estilizada, trabalha para materializar os efeitos daquilo que nomeia.

Ao citar a casa de Brenda, localizada no velho Bixiga, a *Folha de S. Paulo*, no dia 12 de abril de 1986, refere-se ao endereço adquirido pela travesti como “um gueto encravado na rua Major Diogo”. Ao descrever o lugar, “seus catorze cômodos e um porão abrigam exclusivamente travestis”,<sup>334</sup> utiliza a retórica do risco, “meio de expressão de medos coletivos anteriores em relação a uma ‘psicologia do Outro’, em que fantasias de decadência e

---

<sup>330</sup> FOUCAULT, Michel. O cuidado com a verdade. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Ditos & Escritos V. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004f, p. 242.

<sup>331</sup> WHITE, Hayden. Foucault decodificado: notas do subterrâneo. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EdUSP, 1994b, p. 256.

<sup>332</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, p. 34-39.

<sup>333</sup> BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. Os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 edições, 2020, p. 34.

<sup>334</sup> TRAVESTIS moram há seis meses no “castelo das bruxas” do Bexiga. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1986, Cidades, p. 23. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

degeneração do passado se reatualizavam”.<sup>335</sup> Afirma que “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”,<sup>336</sup> um dizer que é um fazer, uma ação de expurgar. A reportagem naturaliza a violência policial ao registrar que as travestis entrevistadas tinham marcas de agressões, “arma empregada por PMs para acabar com o ‘trottoir’”,<sup>337</sup> como o jornal afirma.

Em 24 de maio do mesmo ano, a *Folha* noticia que travestis foram alvejadas por armas de fogo em diferentes pontos da cidade e que, sem pistas dos agressores, como se afirmou na reportagem, a polícia sugeria, como justificativa, que os atentados poderiam ter sido cometidos “por alguma vítima de assalto praticado por travestis ou por alguém que contraiu Aids (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida) em contato com eles”.<sup>338</sup> Fornecendo, nesses termos, álibis, a reportagem sujeita ainda mais as travestis que habitavam o casarão na rua Major Diogo, 779, Bela Vista, região central de São Paulo, endereço então, que o jornal cita, de Brenda Lee e de outras vinte e nove travestis, três das quais atingidas pelos disparos assassinos que o delegado Marcio Prudente Cruz, naquele momento diretor do Departamento das Delegacias Regionais da Grande São Paulo (DEGRAN), achando “prematureo acreditar na existência de um grupo formado para eliminar travestis”,<sup>339</sup> designava, na reportagem, como uma “ação moralista”.

São Paulo vive, naquele momento, uma “cruzada”. Sob o governo de Jânio Quadros, a guarda metropolitana da capital é destacada, em 1987, para cumprir medida do prefeito que “ao som de ‘Varre, varre vassourinha’, seu hino eleitoral [...], disse: ‘Não permitirei que eles (os homossexuais) contagiem como uma espécie de Aids as crianças’”,<sup>340</sup> referindo-se à “sindicância feita por ele [na *Escola Municipal de Bailados*], na qual ‘ficou comprovada a existência de atos marcadamente imorais’ entre seus frequentadores

---

<sup>335</sup> MISKOLCI, Richard.; PELÚCIO, Larissa. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. *Sexualidad, salud y sociedad – Revista Latinoamericana*. n. 1, p. 136, 2009b.

<sup>336</sup> TRAVESTIS moram há seis meses no “castelo das bruxas” do Bexiga. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1986, Cidades, p. 23. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>337</sup> *Ibid.*

<sup>338</sup> ATAQUES misteriosos a travestis matam um e ferem quatro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1986, Cidades, p. 22. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>339</sup> *Ibid.*

<sup>340</sup> JÂNIO manda cassar a matrícula de duas alunas da Escola de Bailados. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1987, Cidades, p. 10. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

homossexuais”,<sup>341</sup> conforme noticiou a *Folha de S. Paulo* no dia 24 de outubro daquele ano. Sob a cumplicidade médico-policial, sinalizada pelos próprios jornais de São Paulo que articulavam, a aids, “peste rosa”, ao mesmo tempo encarada como “câncer” e como processo de subversão interna, “invasão” – dupla genealogia metafórica da doença –, incorporava “a linguagem da paranóia política, com sua característica desconfiança em relação a um mundo pluralista”.<sup>342</sup> A doença acontecia sob a multiplicidade de discursos disparatados, não restritos à informação médica, mas espetacularizados, que repousam “em certa tradição estratégica do poder policial no Brasil, dirigida antes à redistribuição e controle das zonas e suas cortes marginais que a uma extirpação radical dos perversos”.<sup>343</sup> Enunciados de higiene e policiamento, alternavam, naquele momento, estratégias para, induzindo, coagindo, regular desejos, práticas, corporeidades, reforçar a monogamia heterossexual, a norma cisheterocentrada, transmisógena, que demoniza travestis, ressignificar a ideia de corpos empesteados, a memória voluntária, “científica” e religiosa de doença, uma “caça às bruxas”.

344

Em março daquele ano, o prefeito paulistano autorizou batidas policiais em pontos de prostituição travesti para “‘espantar a freguesia’ e assim diminuir a propagação da doença. ‘Os tempos de Nostradamus estão chegando’, diz [*o delegado responsável pela operação*]”,<sup>345</sup> que afirmava acreditar “que estamos num período pré-apocalíptico”.<sup>346</sup> Nessas linhas, corpos, afetos, desejos, como vemos, classificados, tornam-se “matéria”. Pessoas transformam-se no “outro”, risco. Desde fins de 1985, ao menos sessenta e quatro travestis formaram a população de um estudo acadêmico, “baseado principalmente nas análises sanguíneas e entrevistas individuais com travestis hospedados em duas habitações coletivas da cidade”,<sup>347</sup> que concluiu ser o grupo pesquisado “alto risco de contagiosidade para a

---

<sup>341</sup> JÂNIO manda cassar a matrícula de duas alunas da Escola de Bailados. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1987, Cidades, p. 10. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>342</sup> SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 23.

<sup>343</sup> PERLONGHER, N. *O que é Aids*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 66.

<sup>344</sup> TRONCA, Ítalo. Foucault e a linguagem delirante da memória. XXII Simpósio Nacional de História Anpuh. *Anais...* João Pessoa: Anpuh, 2003.

<sup>345</sup> POLÍCIA Civil “combate” a Aids prendendo travestis. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 mar. 1987, Cidades, p. 20. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>346</sup> *Ibid.*

<sup>347</sup> VÍRUS da Aids em travestis ameaça os heterossexuais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 dez. 1986, Primeiro Caderno, p. 32. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

população de São Paulo”,<sup>348</sup> o jornal da família Frias publicou, sob o alarmante título *Vírus da Aids em travestis ameaça os heterossexuais*. Enfocando intercursos sexuais, a partir de dados oferecidos pelos pesquisadores que assinam o estudo, o jornal classifica travestis como “homossexuais promíscuos” e exorta autoridades a ações ostensivas: “o que está havendo é complacência e timidez no combate à Aids”, diz-se no texto, “é hora de se enfrentar o problema de forma contínua e agressiva, até mesmo com atitudes coercitivas”,<sup>349</sup> exigindo-se exames, barreiras contra a contaminação potencial que representariam “os diferentes”.

Em 1987, a Polícia Civil de São Paulo organiza a Operação Tarântula, prendendo travestis sob acusações de “ultraje ao pudor e contágio venéreo”,<sup>350</sup> conforme reportagem da *Folha*, intitulada *Polícia Civil “combate” a Aids prendendo travestis*, manchete que mobiliza a polícia enquanto aparelho de violência. A operação, que pretendia se estender, foi freada por denúncias. Cogitando enquadrar pessoas na Lei de Segurança Nacional, resultou em pelo menos cinquenta e seis detenções, em menos de duas semanas, “travestis, homossexuais e prostitutas”, conforme noticiou, passados nove dias, o *Estadão*. A reportagem apoia as autoridades sanitárias e policiais, publicando o desmentido da polícia sobre a prisão de travestis para a realização de testes. “Tinha o objetivo de combater a Aids através da prisão de travestis”,<sup>351</sup> declaração à imprensa do então presidente do Grupo de Apoio à Prevenção à Aids (GAPA) sobre as prisões, “a Aids está sendo encarada como questão de polícia”,<sup>352</sup> disseram os representantes da ONG/Aids. O que foi negado à reportagem da *Folha* por Marcio Prudente Cruz, à época chefe do DEIC, e pelo então secretário estadual de Segurança Pública, Eduardo Augusto Muylaert Antunes. Quanto ao nome Tarântula, cumpre observar, o delegado Marcelo Alencar Aranha, a quem foi dada a titularidade da operação, foi o autor, “a Tarântula tem vários braços, braços longos, e o objetivo é atingir várias ruas e várias avenidas”,<sup>353</sup> afirmou Cruz à reportagem, definindo, como vemos, o poder em sua capilaridade, as microrrelações, “instâncias frequentemente

---

<sup>348</sup> VÍRUS da Aids em travestis ameaça os heterossexuais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 dez. 1986, Cidades, p. 32. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>349</sup> *Ibid.*

<sup>350</sup> POLÍCIA Civil “combate” a Aids prendendo travestis. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 mar. 1987, Cidades, p. 20. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>351</sup> DENUNCIADO abuso contra travestis. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 mar. 1987, Noticiário Geral, p. 9. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>352</sup> *Ibid.*

<sup>353</sup> POLÍCIA Civil “combate” a Aids prendendo travestis. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01 mar. 1987, Cidades, p. 20. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

ínfimas, de controle, de vigilância, de proibições, de coerções”<sup>354</sup> que formam poderes centrais.

Em uma linguagem que se pretende ser a da observação neutra, no enredamento eficaz do jornalismo, “afloramento do cotidiano no código do político”,<sup>355</sup> o jornal cria a figura do corpo sob ameaça de invasão; metaforiza a doença, “síndrome que elimina a capacidade de defesa”, na explicação da imprensa. A discursividade jornalística recorre a noções como “combate”, “defesa”, próprias de operações militares.<sup>356</sup> Os portadores do vírus, “clientela do saguão de espera”,<sup>357</sup> assim designados pelo jornal, como veremos, desumanizados pelo termo “aidéticos”, por suas práticas, que se imagina exporem o corpo social à doença, recebem uma condenação à morte em vida. “Decadência triste”, diz o jornal, “sofrida”. Nessa teia, são tidos como subversivos, metáfora política para “inimigo interno”:

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”. [...] 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. [...]

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. Vestida 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

---

<sup>354</sup> FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021f, p. 138.

<sup>355</sup> FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber*. Ditos & Escritos IV. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 123.

<sup>356</sup> SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>357</sup> TRAVESTI vai ao Fórum e depõe com roupas femininas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 ago. 1988, Cidades, p. 03. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

echarpe de seda verde, amarrando o surrado casaco *vison*. Uma “decadência triste” [...].<sup>358</sup>

A fotografia, nessa reportagem de página inteira do caderno “Cidades”, da edição da *Folha* do dia 10 de agosto de 1988 (imagem 15), na tentativa de submeter Brenda, sua imagem, a uma certa “explicação”,<sup>359</sup> é legendada. As palavras usadas para “descrever”, delimitar, o que a imagem e o enquadramento dão a ver, como analisa Butler, interpretam ativa e forçosamente, organizam a imagem, nossa percepção e pensamento: “travesti usando roupas femininas”, dizem. Entende-se como próprio da linguagem fotográfica o “fazer referência”.<sup>360</sup> Nomeada, a fotografia não nos interpreta, não está à espera de interpretação, é já uma interpretação. Produzindo enquadramentos visuais e discursivos, essa mídia disputa, entre o que emerge na esfera da aparência, aquilo que é paradigmamente reconhecido como humano. Por vezes, projeta nos modos públicos de ver um esvaziamento do humano, cena de identificação do “rosto” com o inumano, forclusão, “a fim de mostrar como o menos humano se disfarça e ameaça enganar aqueles de nós que poderiam pensar que conseguem reconhecer outro humano ali”,<sup>361</sup> mediando uma “dramaturgia coercitiva”, nas palavras de Butler.

---

<sup>358</sup> TRAVESTI vai ao Fórum e depõe com roupas femininas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 ago. 1988, Cidades, p. 03. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>359</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. A evidência especular. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a, p. 19-122.

<sup>360</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 90.

<sup>361</sup> BUTLER, Judith. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. *Contemporânea*, v. 1, n. 1, p. 28-29, 2011.



**Imagem 15:** Brenda Lee em São Paulo, 1988. Fonte: <<https://folhapress.folha.com.br/paginas/imagens/bancodeimagens/index.shtml>>. Acessado em 10/12/2022.

Brenda, como outras que tiveram sua humanidade esvaziada, expôs a dubiedade do termo “humano”, seu caráter coercitivo e de idealidade, engendrado e racializado, que permite qualificar alguns como humanos e outros não. E eu não sou uma humana? Ao mesmo tempo, Brenda indica que o humano, como relações, consiste em interdependências. A travesti, naqueles anos enterrou, literalmente, várias outras. Levada a pensar a morte, sua e de seus próximos, como um fato natural, Brenda Lee, interpelada, relatou à imprensa: “prefiro morrer com Aids”,<sup>362</sup> internalização de sentidos de abjeção ao corpo travesti.

Com medo da doença, Astolfo Barroso Pinto, diz a *Folha* sobre a travesti Rogéria, “passou a evitar o contato sexual”.<sup>363</sup> “Eu prefiro a morte”,<sup>364</sup> o jornal publica, mas não se pode afirmar que é Rogéria o sujeito desse discurso produzido a partir de uma rede de lugares distintos, na e pela discursividade da imprensa. O que não significa afirmar aqui um

---

<sup>362</sup> TRAVESTI vai ao Fórum e depõe com roupas femininas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 ago. 1988, Cidades, p. 03. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>363</sup> COM MEDO da doença, Rogéria evita o contato sexual. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1987, p. 22. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>364</sup> *Ibid.*

indivíduo totalmente assujeitado pelo jornalismo. Tampouco responsabilizar pelo discurso um sujeito que enuncia chamado “jornal”. Nesses enunciados, mostrando que os corpos carregam discursos em seus poros e veias, vemos atuar o dispositivo da aids,<sup>365</sup> um dos dispositivos da sexualidade, que visa a disciplinar o corpo dito promíscuo, regulamentar os corpos que se teriam extraviado.

A enunciação jornalística, sua ênfase profilática, prescritiva, está vinculada a uma ordem do discurso. As linhas que lemos, misturam beleza e terror, “fragmentos de discurso carregando os fragmentos de uma realidade da qual fazem parte”,<sup>366</sup> arte da linguagem. Assim, dramatizam a ideia de doença como destino, com efeitos de real. “Frida tinha olhar assustado, as mãos nervosas cruzadas sobre o colo, o peito magro arquejante, sem fôlego”: o jornal faz “aparecer o que não aparece – não pode ou não deve aparecer”, vidas não enlutáveis, infames, “noturnas”. *Morto travesti que cuidava de aidéticos*. Palavras que negam um nome e uma imagem à Brenda, “como se nunca tivesse existido um humano, nunca houvesse existido uma vida ali, e, portanto, nunca tivesse acontecido nenhum homicídio”,<sup>367</sup> o que corresponde a afirmar que seria uma vida matável, ou seja, que não importa. A manchete, “peça na dramaturgia do real”<sup>368</sup> que enunciou, em maio de 1996, a morte, por assassinato, de Brenda Lee, fracassa em “desalojar” Brenda. “Ela era uma mãe para nós”, declara à reportagem, por ocasião de sua morte, uma das travestis que vivia em sua casa, que segue em atividade até o presente (imagem 16).

---

<sup>365</sup> PERLONGHER, N. *O que é Aids*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

<sup>366</sup> FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber*. Ditos & Escritos IV. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 206.

<sup>367</sup> BUTLER, Judith. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. *Contemporânea*, v. 1, n. 1, p. 29, 2011.

<sup>368</sup> FOUCAULT, *op. cit.*, p. 206.





**Imagem 16:** Fachada da Casa Brenda Lee, organizada juridicamente em 1988, ainda em atividade no presente. Fonte: <<https://casabrendalee.org.br/>>. Acessado em 10/12/2022.

O trabalho de Brenda, mostrando que o cuidado de si não é autocentrado, mas um cuidado dos outros, uma ética,<sup>369</sup> modo de lidar com a vulnerabilidade, a morte, a condição precária comum, tornou-se, um marco e referência, que inspira, desde 2008, um prêmio em direitos humanos no país, com seu nome. Nos palcos desde 2022, o espetáculo “Brenda Lee e o Palácio das Princesas”, contando as histórias da casa, é um feito. A cearense Verônica Valentino, que dá vida a Brenda na peça, com essa atuação, é a primeira mulher trans a receber os prêmios Shell e Bibi Ferreira de teatro na categoria melhor atriz.

Brenda Lee morreu muitas vidas. Sugerindo a amizade, o cuidado, o afeto como política, a casa de Brenda, região híbrida de legitimidade e ilegitimidade, reconhecimento e autorreconhecimento precários, faz, dentro da norma instituída histórica e discursivamente, uma crítica ao gênero/humanização. Dissemina um sentido todo outro de “pessoa humana”, ao pôr a nu a nossa impermanência. Em *Dores de amor*, no trecho filmado na casa, em 1987, a câmera joga com os relatos, o desejo de uma das entrevistadas de “ser uma mulher legítima, casar, ter filhos [...], entrar de véu e grinalda na igreja”, revelando os limites estreitos que funcionam para o reconhecimento da personalidade, a arquitetura que o gênero travesti não destitui, mas refaz.

---

<sup>369</sup> FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Ditos & Escritos V. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c, p. 273.



**Imagem 17:** Claudia Wonder, à frente, marcha por liberdades com outras travestis, em 1985.  
Fonte: <<https://folhapress.folha.com.br/paginas/imagens/bancodeimagens/index.shtml>>.  
Acessado em 10/12/2022.

Contra o imperativo da heterossexualidade, a família cristã nacional, ordem generificada, travestis que viviam na casa de Brenda Lee, no ano de 1985, realizam sua marcha por liberdades (imagem 17). Não reduzidas à mera existência, inventam, naquele momento, uma vida habitável, visível, um modo de dizer “ex-isto”, de se ressubjetivar em relação aos outros humanos, feito Claudia Wonder com seu querer-artista. “Com muito trabalho mesmo, eu consegui hoje ter os aplausos só para mim, cantando, compondo, escrevendo, falando”,<sup>370</sup> dirá Claudia sobre a inservidão, que não é apenas individual, mas um contrafeito da investida que tem por alvo corporeidades apátridas. Ao reivindicar um ambiente de que dependem para satisfazer seus desejos, interesses, necessidades, para a constituição de redes vivíveis, essas subjetividades, forcluídas de estruturas políticas legitimadas, privadas de direitos, inventam outros modos de nos tornarmos humanos, menos solitários. Wonder (na linha de frente, na imagem), para escapar ao estado de dominação, supressão, apagamento, estabeleceu alianças com os que, igualmente mobilizados, vivendo o desamparo, a precariedade, assédios, arriscavam-se, naquele momento, engajando outros corpos.

<sup>370</sup> DORES de Amor. Matthias Kälin e Pierre-Alain Meier. São Paulo: 1987. (58 min.).

### 2.3 Claudia Maravilha, uma mulher fantástica

“Wonder surgiu porque meus amigos, minhas amigas me chamavam de Maravilha”,<sup>371</sup> diz Claudia, no ano de 1987, para a câmera do documentário *Dores de amor*, “Wonder é tudo. Tudo é Wonder. Eu sou Wonder. É prestígio, magnífico, maravilha”.<sup>372</sup> Quando não enquadrada pelo filmador no palco, Claudia, convidada pela câmera a fazer confissões, é interpelada: “de que maneira os papéis que você interpretou na sua carreira artística te ajudaram a você chegar hoje ao teu papel de Claudia Wonder?”.<sup>373</sup> Disputando a enunciação, no relato, ocasião para realizar escolhas intelectuais e estéticas, Claudia pratica uma relação de si consigo, de estimação de si, das suas capacidades, um “dizer-a-verdade” de si sobre si, “ao mesmo tempo forma de existência, manifestação de si, plástica da verdade, mas também empreitada de demonstração, convicção, persuasão através do discurso”.<sup>374</sup> Ela afirma que, ao imitar Judy Garland, Marilyn e outras, “não fazia simplesmente por fazer, por ego, eu fazia artisticamente”,<sup>375</sup> demonstrando que entendia o fazer artístico como instância formadora do “eu”, a subjetivação como atividade criativa. Ao dizer “eu queria ser Claudia Wonder, eu queria ser reconhecida pelo meu trabalho, pela Claudia Wonder, eu não queria ouvir os aplausos para Liza Minnelli ou Judy Garland, eu queria que os aplausos fossem só meus”,<sup>376</sup> está operando uma diferenciação, que a permite agir sobre a agência de outrem.

Considerando que repetir não é voltar ao mesmo, mas criar novas possibilidades do acontecido, do passado, no relato de si, Claudia, num esforço não apenas por “recuperar”, “lembrar”, se inventa na e pela linguagem. Ao narrar-se, ou seja, descrever como um trajeto suas histórias – “comecei a descobrir que eu realmente tinha que ser Claudia Wonder”,<sup>377</sup> ela diz, “desde criança que eu sempre fui assim, densa”<sup>378</sup> – refere-se aos seus começos como uma estreia. Wonder constrói sentidos, delineando uma história de vida, sua bioficção. No retorno de si a si – não havendo separação entre fala e ato, ambos constitutivos do discurso em sua complexidade e relacionalidade –, inventa um nome próprio, um “eu”. Realiza uma

---

<sup>371</sup> DORES de Amor. Matthias Kälin e Pierre-Alain Meier. São Paulo: 1987. (58 min.).

<sup>372</sup> *Ibid.*

<sup>373</sup> *Ibid.*

<sup>374</sup> FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. O governo de si e dos outros II. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011, p. 277.

<sup>375</sup> DORES de Amor. Matthias Kälin e Pierre-Alain Meier. São Paulo: 1987. (58 min.).

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> *Ibid.*

<sup>378</sup> *Ibid.*

experiência histórico-crítica, um exercício de pensamento que não é linear, mas uma escrita que oferece, a cada vez, novas interpretações, leituras, daquilo que está sendo contado.

Ao trazer essas passagens para a análise enunciativa histórica aqui pretendida, considero as possibilidades e coerções, mundos nos quais Wonder viveu, “entre ser expulsa da escola, por acharem que eu não podia estudar ali porque era afeminado demais, e [...] grandes amores”<sup>379</sup> conforme ela diz ao entrevistador, “até chegar no palco”. Ao contar-se, Wonder concebe como uma trajetória o relato desses acontecimentos que ficcionaliza. Aproveito as reflexões de Judith Butler sobre a sujeição, a subjetividade e a consciência de si, as aproximações entre Nietzsche, Freud e Foucault que Butler realiza, conciliando teoria social, filosofia e psicanálise, para uma investigação crítica dos efeitos dinâmicos e complexos do poder nas subjetivações. Reflexões que apontam para a impossibilidade de um sujeito ético autotransparente e racional. Sem a intenção de psicanalisar as histórias de Wonder, mostrar “o que está por trás”, considero que as memórias constituem uma relação de si consigo, tensionada por estratégias defensivas, conflitos, que os relatos possuem sentidos diversos, sobredeterminados. As memórias, acúmulos, “já-ditos”, sofrem uma reatualização enquanto acontecimentos discursivos do presente, que comportam esquecimentos, negações, redefinições. Mostram algo sobre o estado de forças que produzem sua emergência, a saída do bastidor para o teatro, como diz Foucault sobre o discurso, o seu acontecimento. São lembranças forjadas, por vezes “encobridoras”, não porque sejam invenções, mas porque são combinações e transposições que retraduzem, de forma plástica e visual, experiências formadoras.<sup>380</sup> Deslembrando, funcionam menos como epifanias que como elaborações.

Afirmo, com Butler, que as relações primárias que estabelecemos são irrecuperáveis e, ao mesmo tempo, recorrentes em nossa história de vida e que “sempre recupero, reconstruo e encarrego-me de ficcionalizar e fabular origens que não posso conhecer. Na construção da história, crio-me em novas formas, instituindo um ‘eu’ narrativo que se sobrepõe ao ‘eu’ cuja vida passada procuro contar”,<sup>381</sup> ou seja, ao narrar-se o “eu” inventa para si um si mesmo.

---

<sup>379</sup> DORES de Amor. Matthias Kälin e Pierre-Alain Meier. São Paulo: 1987. (58 min.).

<sup>380</sup> FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, vol III*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 329-354.

<sup>381</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, p. 55.

Em seu livro, Wonder, ao escrever as histórias de criança, citando a professora que “gostava de corrigir os meus modos femininos, dizendo coisas do tipo ‘ fale como homem’”<sup>382</sup> ou uma tia que “fez que tirassem de mim [*minha boneca*] e no lugar me deram uma bola”,<sup>383</sup> dramatiza como as memórias que construímos da infância (termo que não pode ser tomado como universal) têm por função muitas vezes deslocar impressões abjetáveis, reinscrever vivências. Ao afirmar “desde criança [...], nas festas da escola eu cantava, recitava, em casa também”,<sup>384</sup> Claudia denuncia que o corpo escolarizado “treinado no silêncio e em determinado modo de fala”,<sup>385</sup> constitui parte significativa de nossas subjetividades. Lembro que o sistema escolar, assim designado, baseia-se numa espécie de poder judiciário, como nos ensina Foucault.<sup>386</sup> Exercendo-se através de mecanismos de exame e controle, na arquitetura da escola, na distribuição de funções, na “grade curricular”, nas disciplinas, esse poder sujeita e subjetiva.<sup>387</sup> “Nunca me esqueci da minha primeira professora”, diz Claudia, “não pelo fato de ela ter sido uma segunda mãe e ter me ensinado os primeiros passos escolares, mas sim por ela ter me traumatizado!”, conta, “ela não devia ter muita simpatia por aquele molequinho efeminado que eu era”, conclui.<sup>388</sup>

O relato de Wonder remete a um modelo de escola onde a função do magistério primário, demarcada como lugar de mulher, produzia uma nova subjetividade profissional, a da educadora. Outras relações entre sujeitos eram instauradas, colocando no centro do processo de ensino-aprendizagem as crianças tidas como desviantes ou inadaptadas. Essa pedagogia é desenvolvida através de referenciais das décadas de trinta e quarenta, estudos que medicalizam a infância. Novas habilidades passam a ser exigidas da professora, a partir dessas teorizações, que presumiam a eficiência do ensino no controle sobre a classe, focado na correção das crianças consideradas anormais.<sup>389</sup> Claudia, a quem disseram, em família, “isso não é brinquedo de menino!”, a quem na escola chamavam “mariquinha” e, como ela lembra, “em casa, perguntei aos meus pais o que significava aquilo e a resposta foi enfática: homem

---

<sup>382</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 80.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>385</sup> LOURO, Guacira Lopes Louro (org.). *O corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.21.

<sup>386</sup> FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau editora, 2002, p. 120.

<sup>387</sup> LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

<sup>388</sup> WONDER *op. cit.*, p. 80.

<sup>389</sup> LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2020, p. 443-481.

que gosta de ser mulher, um sem-vergonha!”<sup>390</sup> ao relatar o que ficou em seu corpo da percepção desses eventos, explica a utilidade de dispositivos pedagógicos que exigem, no que chamamos infância, atributos diferentes de “menino” e “menina”. Mostra que os gêneros, a aquiescência geral em torno de sua suposta natureza legítima, são coações que projetam como viver um gênero ou outro, a designada heterossexualidade.

Ao sermos nomeados sem saber que estamos sendo nomeados (o que é, por fim, uma condição comum), podemos, seguindo Butler, “encontrar esse eu socialmente construído de surpresa, com preocupação ou prazer e mesmo com choque”.<sup>391</sup> Subjetividades políticas, num mundo adultocentrado, engessado, ensaiamos, na infância, posições. Encenamos o texto, a linguagem, diretivas que nos são dadas, música e letra. “Menino é isso, menina é aquilo”, como um disco riscado. Repetindo, compomos nosso estilo de interpretação, a dança que nos diferencia. Ao afirmar aqui o nome como um poder e o chamamento interpelativo como um acontecimento, considerando a historicidade do nome injurioso, antes de dizer que os nomes assumem a forma de uma estrutura, estou me referindo ao nome como um modo de sujeição contínua, reencenação que, buscando designar, estabelecer, no tempo-espço, os contornos de um sujeito, pode ser citada contra si mesma, como parece intuir Cláudia, ao dizer “assim como aconteceu comigo, é a verdade sobre si mesmo que acabará prevalecendo”,<sup>392</sup> verdade que não está na identidade, como ela cantava.

Embora estejamos de algumas maneiras obrigados a reproduzir as normas de gênero, a polícia responsável por nos vigiar algumas vezes dorme em serviço. E nos vemos desviando do caminho designado, fazendo isso parcialmente no escuro, imaginando se em determinadas ocasiões agimos como uma menina, ou se agimos praticamente como uma menina, ou se agimos suficientemente como um menino, ou se o ser menino está bem exemplificado no menino que deveríamos ser, ou se de algum modo erramos o alvo e nos vemos vivendo felizes ou não tão felizes entre as categorias de gênero estabelecidas.<sup>393</sup>

---

<sup>390</sup> WONDER, Cláudia. *Olhares de Cláudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 80.

<sup>391</sup> BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. Tradução de Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora UNESP, 2021, p. 59.

<sup>392</sup> WONDER, *op. cit.*, p. 82.

<sup>393</sup> BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b, p. 37.

Remontando ao já dito sobre si, no escrito *Olhares de Claudia de Wonder*, do ano de 2008, Wonder faz aparecer imagens fotográficas que a ajudam a contar-se, como mencionei, dispondo essas imagens, no livro, sem datar. Reproduzo a seguir, uma dessas fotografias (imagem 18) de criança, com referências à religião, “fui batizada na Igreja Católica”,<sup>394</sup> diz Claudia no texto, “pelos braços da minha mãe”, como conta. “Eu não entendia o que era fé”, ela observa, mostrando que somos formados por expectativas alheias, projeções incontornáveis, não determinantes, que nos afetam, informam os modos vividos de corporificação. “Por mais que vários fatores me levem ao ceticismo”, escreve Claudia, “em momentos extremos, lembro de minha mãe dizendo: ‘Tenha fé, meu filho’”,<sup>395</sup> indicando a efetividade desse discurso “zeloso”, “pastoral”, que não se reduz ao momento de sua enunciação, funciona como inculcação lenta das normas, preceitos.



**Imagem 18:** Imagem não datada, disposta por Wonder em sua bioficção, como referência à infância. Fonte: WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 31. (Reprodução).

Embora tenda a delimitar, fixar, substantivar, a nomeação, inscrições e interpelações de gênero primárias, não nos produzem como efeito necessário de uma voz divina, soberana, que cria o que nomeia. Dizer que somos constituídos, que somos inaugurados e forcluídos por limitações da linguagem, não significa afirmar a existência de uma “classe de vítimas”, haja vista as possibilidades de resignificação do discurso,

---

<sup>394</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 171.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 171.

possibilidades de retrabalhar a força da injúria, recontextualizar.<sup>396</sup> Assim percebo o agenciamento crítico que Claudia realiza, remontando memórias. Na imagem acima, em comparação com outras imagens que ela estrategicamente dispõe de seu devir travesti, podemos reconhecer Wonder, não de modo “essencial”, mas, diferencialmente. Não a “reencontramos”, por assim dizer, “diante da foto, como no sonho, trata-se do mesmo esforço, [...]: remontar, aplicado, para a essência, descer novamente sem tê-la contemplado, e recomeçar”,<sup>397</sup> um movimento a apontar o não idêntico.

Reafirmo, assim, que a repetição, a citacionalidade, pode ser um modo de voltar contra si o poder, como veremos no próximo capítulo, olhando de perto o acontecimento Thelma Lipp em São Paulo, anos oitenta. Busco mostrar que a performatividade, como aponta Butler, não determina os sujeitos. Ao analisar as espirais de saber-prazer-poder que articulam o incitar, conduzir, motivar, seduzir, evito leituras apressadas que não enxergam na repetição modos de afirmar a vida do corpo e criar singularidades. Considero que a auto-exposição, a publicização de si, alimenta a vigilância, o controle, a super-visão – micropolítica que, ora oferece um nome, um “rosto”, ora produz apagamentos, nutrindo-se dos modos como desejamos ser vistos. Sem minimizar os efeitos produzidos por normalizações, tampouco reforçar o assujeitamento através de meios discursivos, acompanho Foucault, quem propõe que a análise das relações de poder deve partir dos antagonismos estratégicos. É um convite a pensarmos contrapráticas que implicam negociações, articulações, traduzidas aqui como jogos de poder entre liberdades.<sup>398</sup> A atribuição de gênero, que tomamos, muitas vezes, como fato natural, consumado, é um trabalho, como apontarei, ao mesmo tempo, não livre e não determinado, não havendo fazedor por trás do feito, nenhuma materialidade, mas materialização, que é estilizada. Ação!

---

<sup>396</sup> BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. Tradução de Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

<sup>397</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 64.

<sup>398</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.



### CAPÍTULO 3

## A DIVA WONDERGROUND, AÇÃO!

Gêneros disparatados, dramas, policiais, comédia, terror. O cinema da Boca, modelo de entretenimento sob o qual Claudia Wonder atuou, um cinema de coabitação,<sup>399</sup> genericamente designado pornochanchada, embora capturado por estratégias de controle da política nacional pós-64, não foi totalmente esvaziado de resistências, como veremos aqui. No período dourado, lançando ao estrelato divas, machões, essa indústria gerou uma proliferação de “tipos”, assim designados, “o garanhão cafajeste, a virgem profissional, o velho tarado, a frígida gostosa, a moça liberada, o marido inadimplente, a esposa em erupção, a titia malandrona, o safado engravatado”.<sup>400</sup> Personagens de um dispositivo de medicalização, esses tipos são da mesma “família” do homossexual como morfologia, figuras da psiquiatrização da sexualidade outrora vistas: “a mulher nervosa, a esposa frígida, a mãe indiferente ou assediada por obsessões homicidas, o marido impotente, sádico, perverso, a moça histérica ou neurastênica, a criança precoce e já esgotada, o jovem homossexual que recusa o casamento ou menospreza sua própria mulher”.<sup>401</sup> Assim abordo o foco de luz lançado sobre o sexo, a supervalorização da sexualidade na produção contemporânea de subjetividades. Enxergo familiaridade entre os tipos inventados pela filmografia da Boca, aqui mencionados, e a genealogia que Foucault propõe da medicalização do sexo.

Ao citar em tom jocoso os modos de existência e pensamento vigentes, a Boca, “uma dramaturgia que orbitava em torno de jogos maliciosos, do burlesco, envolvendo a conquista, a performance dos atores, a oposição entre os gêneros masculino e feminino e um humor marcado pela ambiguidade e pelo duplo sentido”,<sup>402</sup> acabou por visibilizar gêneros, corporeidades, sexualidades distintas das fornecidas pela matriz cisheteronormativa, é o que

---

<sup>399</sup> SOUZA, José Inacio de Melo. Abrindo as pernas ao som de Mozart e Bartók: observações sobre o cinema popular e erótico. *Mnemocine*, 2016, p. 6.

<sup>400</sup> GARDNIER, Ruy. A rica fauna da pornochanchada. *Contracampo*. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/36/ricafauna.htm>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>401</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. 121-122.

<sup>402</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, p. 112, 2016.

veremos na primeira seção deste capítulo. A produção da Boca, colocando o sexo em discurso, zomba do poder? Explorando “sexualidades heréticas”, *A mulata que queria pecar* (1977) e outros títulos dúbios que poderíamos aqui mencionar reproduzem o sistema heterossexual, a trama histórica em que somos, repetidas vezes, enredo.

De autoria de Victor Di Mello, diretor e produtor de pornochanchadas cariocas, *A mulata que queria pecar*, da fase *soft* da Boca, foi considerado pelo parecer que o liberou sem cortes, em 1977, como “uma comédia inconsequente”. A personagem travesti Patrícia, vivida por Claudia Wonder no filme, é exotificada. Aparece em situações como a cena de *strip tease* na qual se “descobre” que Patrícia/Claudia é travesti, de modo a invocar o riso com funções discursivas (imagens 19 a 24). O filme não é inconsequente, realiza uma operação reiterativa, que ecoa interpelações passadas, considerando que “nosso riso é sempre um riso de grupo”.<sup>403</sup> Ao reencenar sanções normalizadoras, juízos, a cena introduz uma realidade pela citação de convenções preexistentes, discursos que fundamentam e consolidam a heterossexualidade, “comédia intrínseca, paródia constante de si mesma”,<sup>404</sup> que dissimula as possibilidades performativas de proliferação de gêneros/sexualidades não coerentes com a matriz heterossexual branca e cisgênera.

Analisarei aqui esse tipo de discurso que não se origina nem se encerra no falante, como nos ensina Butler sobre os discursos de ódio, homofóbicos, racistas e/ou sexistas. Podendo ferir, insultar, rebaixar, pela natureza dinâmica da linguagem, esses enunciados performativos escapam do controle do falante. Assim, seus efeitos não são finais, definitivos, mas ambivalentes, havendo, como apontarei, a possibilidade de interrompermos e subvertermos a sua constituição injuriosa, assujeitante.<sup>405</sup>

As subjetividades travestis, mostradas em filmes da Boca, veremos, “não são somente criações de diretores e autores nem produtos de um olhar preconceituoso da nossa sociedade. São figuras reais que, com suas crises e histórias dramáticas, [...] também têm direito a serem apresentadas e representadas”.<sup>406</sup> O filme explícito *Sexo dos anormais*, com Wonder protagonista, apresenta a travesti como mulher num grau até então inédito, se

---

<sup>403</sup> BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 45.

<sup>404</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 211.

<sup>405</sup> BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. Tradução de Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

<sup>406</sup> GÓIS, João Bosco Hora. Homossexualidades projetadas. *Estudos Feministas*, v. 10, n. 2, p. 518, 2002.

tomamos por referência as pornochanchadas, onde as travestilidades são repetidamente moldadas como “ludibriação”, “fraude”. Abordando o feminino da personagem Jéssica, vivida por Claudia, o filme expõe o anacronismo do discurso da diferença, o generismo binarista que, ordenando a irrefreável invenção de subjetividades, produz segmentações de humanos. Ao explorar “prazeres específicos”, *Sexo dos anormais* explicita o gênero como paródia, imitação do mito da originalidade e,<sup>407</sup> assim, “demonstra e fala sobre o prazer sexual de forma muito mais convincente do que qualquer atestado teórico sobre a natureza do poder e do prazer”.<sup>408</sup> Prova que o cinema, o aparato cinematográfico, tecnologia e prática de linguagem, é um discurso analítico, que “pode dizer o que os outros discursos não dizem”<sup>409</sup> e assim oferecer pontos de desequilíbrio na economia política que produz a ficção de gêneros estáveis, essenciais.

Entendo que “sexo” não é uma verdade estável que os filmes revelam ou escondem e que a pornografia pesada é parte das espirais de saber-poder-prazer descritas por Michel Foucault. O filme dito explícito pode ser interpretado como uma teoria e pedagogia, “uma nova e imensa curiosidade histórica sobre o sexo, inclinada a questioná-lo, com um desejo insaciável de ouvi-lo falar...”.<sup>410</sup> A institucionalização do pornográfico na produção erótica nacional mostra a atração recíproca que permite à relação de poder tornar-se, em certos pontos, insubmissão, confronto, linhas que conduzem aos limites do exercício de poder,<sup>411</sup> apontarei.

Alfredo Sternheim – realizador de *Sexo dos anormais* e da continuação *Sexo livre*, ambos com Claudia Wonder protagonista – ostenta o feito de não ter assinado com pseudônimos esses títulos que iniciaram a produção nacional explícita com travestis em 1984, “atitude que me custou caro, me fez enfrentar muitas barreiras e preconceitos”, diz.<sup>412</sup> Como o diretor conta, o filme foi encomendado pelo dono da distribuidora responsável e teve por impulso, motor de arranque, a visibilização midiática da carioca Roberta Close no histórico ensaio de capa da *Playboy*, o primeiro dessa revista protagonizado por uma mulher não

---

<sup>407</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

<sup>408</sup> WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durham and London, Duke University Press, 2008, p. 275.

<sup>409</sup> LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Papirus Editora, 2006, p. 390.

<sup>410</sup> WILLIAMS, Linda. *Screening Sex: revelando e dissimulando o sexo*. *Cadernos Pagu*, n. 38, p. 26, 2016.

<sup>411</sup> FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 248.

<sup>412</sup> STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de Diretores*. São Paulo: Imprensa oficial, 2005, p. 228.

cisgênera. Designada a “mulher mais bonita do Brasil”, Roberta era assunto no país naquele momento. Em São Paulo, na mesma época, Thelma Lipp “acontece” na discursividade da imprensa como “a outra mulher mais bonita do Brasil”, referida como “a resposta paulista a Roberta Close”. Na esteira do histórico ensaio fotográfico de Close, Thelma, também clicada pela revista, produz para si, o *status* de símbolo sexual, musa, o que analisarei na segunda seção. Pergunto: em que medida a musa paulista mina políticas de corpos binárias? Tensionando o presumido dimorfismo sexual, Thelma constrói sua individuação apoiada na noção de transexual. Veremos como, naquele momento, micropolíticas de gênero reforçam versões naturalizadas de corpos, tidas como originais, essenciais, reiteram a pretensa estabilidade corporal de “homem” e “mulher”, a cisgeneridade como norma.

Reintroduzo, neste último capítulo, a suspeita foucaultiana em torno da noção de poder como ação somente repressiva. Condição de possibilidade para a política *queer*,<sup>413</sup> as dúvidas histórico-téorico-políticas levantadas por Foucault, ao questionarem o sexo como regime de repressão, desmontam a hipótese de uma sexualidade “fora do poder”, de gêneros livres do discurso, meu argumento aqui. Ajudam a enxergar que a desnaturalização do gênero e sexualidade, como mostrará Butler, pode reconduzir à norma, ou seja, significar renormalização. A afirmação da diferença essencializada e não relacional, isolada, sob a aparência de interrogação teórico-política, pode desempenhar um papel normalizador. Entendida como condição da vida vivível, a afirmação particularista da identidade, absorção e redirecionamento das subjetividades, “pode servir ao propósito do escrutínio, da vigilância e da normatização dos quais uma fuga *queer* pode se provar necessária precisamente para atingir a viabilidade da vida fora de seus termos”,<sup>414</sup> como apontarei. Ao sugerir o abandono do “eu”, como o faz Butler, inquirindo essencialismos, as teorias *queer* convidam a manter uma relação crítica com as normas contingenciais e instáveis que nos formam, entendendo que cada uma e cada um é um mundo de possibilidades infinitas e que ser *queer* “não é sobre o *mainstream*, margens de lucro, patriotismo, patriarcado ou sobre ser assimilado. [...] É sobre estar nas margens, definindo nós mesmas; é sobre desfazer gênero [...] Ser *queer* é ser

---

<sup>413</sup> Ver: HALPERIN, David. La política *queer* de Michel Foucault. In: HALPERIN, David. *San Foucault*. Para una hagiografía gay. Córdoba: Cuadernos de Litoral, Edelp, 2000, p. 35-146.; LOURO, Guacira Lopes. 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.

<sup>414</sup> BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e política das ruas*: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b, p. 69.

“local”<sup>415</sup> Projeto que, antes de gênero-inclusivo, identitário, é antiassimilacionista.<sup>416</sup> Resistência ao higienismo que emerge com o acontecimento da aids,<sup>417</sup> lembro que um dos começos dispersos do que chamamos *queer* são as coalizões críticas aos fundamentos da luta política surgidas nos Estados Unidos no âmbito da epidemia.<sup>418</sup> Heterogêneo, o *queer* fornece chaves de leitura que ajudam a localizar lutas fronteiriças, invisibilizadas.<sup>419</sup> Ressignificado como crítica ao que se convencionou chamar heteronormatividade homofóbica, o *queer* repete, como um eco, interpelações passadas, retoma, torce, desvia a palavra injuriosa de seu uso anterior assujeitante. Sua força reside na iterabilidade e na historicidade acumulada pelo termo injurioso, repetível e alterável.<sup>420</sup>

Nessa direção, pode o termo gênero assumir um sentido politizante. “Não se trata de um terceiro sexo”,<sup>421</sup> mas de formas outras de entender e de construir corpo, diz Claudia Wonder. Não limitadas por papéis burocráticos, pelo sexo legal, essas redefinições abalam a “transnormatividade imposta por meio de uma moral médica restrita e de um sistema binômio”,<sup>422</sup> nas palavras de Claudia. Consistiriam num modo de “viver sem permissão”, ela diz. A proposta parece alinhada ao que hoje é inscrito na rubrica do *queer* e que a teórica Judith Butler resume como sua motivação política, alcançar “aquele momento no qual um sujeito – uma pessoa, um coletivo – afirma seu direito a uma vida habitável na ausência de uma autorização prévia, de uma convenção clara que o possibilite”.<sup>423</sup> Neste capítulo, valoro a produção explícita de Wonder como contraprática discursiva, um modo de ocupar-se consigo e de abrir mão da normalidade.

---

<sup>415</sup> MANIFESTO *Queer Nation*. Tradução de Roberto Romero. *Caderno de leituras*, n. 53, p. 04, 2016.

<sup>416</sup> LAURETIS, Teresa de. Teoria *queer*, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 397-409.

<sup>417</sup> PELÚCIO, Larissa. O Cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o *queer* no Brasil. *Iberic@l*, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, n. 9, p. 129-136, 2016.

<sup>418</sup> MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: Um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

<sup>419</sup> LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a teoria *queer* para a língua portuguesa. Niterói: *Revista Gênero*, v. 1, n. 2, p. 36-46, 2001.

<sup>420</sup> BUTLER, Judith. Acerca del término “*queer*”. In: *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002a, p. 313-339.

<sup>421</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 72.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>423</sup> BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

### 3.1 Musas travestis na Boca do cinema

Os filmes com atrizes travestis como personagens centrais, o primeiro deles protagonizado por Cláudia, tem como antecedentes, a esperada liberação do estrangeiro *Império dos Sentidos* (1976) – pornô *soft* vetado pela ditadura alguns anos, com elementos do chamado universo pornográfico e arte erótica<sup>424</sup> – e também a realização de *Coisas Eróticas* – a primeira vez do cinema nacional com sexo explícito, que data de 1982. *Sexo dos anormais* foi anunciado como uma atração “repleta de aberrações sexuais” (imagem 19). À época do lançamento, o título rendeu ao cineasta e crítico de cinema, a marca de “ex-crítico”, “pornô-diretor”. Anos mais tarde, o filme assumiria ares de *cult*, ressignificado, na mostra 2008 do Festival de Cinema Mix Brasil, evento militante, onde foi assistido por uma Cláudia Wonder aplaudida.



**Imagem 19:** Cartaz de *Sexo dos anormais*. Fonte: <[www.cinemateca.gov.br](http://www.cinemateca.gov.br)>. Acessado em 10/12/2022.

Crítico no *Estadão* entre 1963 e 1967, Alfredo Sternheim, responsável pela película que analisarei aqui, atuava no meio cinematográfico desde os anos sessenta. Cineclubista na década de cinquenta, seu amor pela sétima arte, diz ele, nasceu na infância

<sup>424</sup> GERACE, Rodrigo. *Cinema explícito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016, p. 228.

com *Força do coração*, filme protagonizado por Elizabeth Taylor, um dos primeiros que assistiu, lembra.<sup>425</sup> Alfredo começou como assistente de produção de Walter Hugo Khouri, em 1964, no existencialista *Noite Vazia*, com as conhecidas Norma Bengell e Odete Lara. Realizou em 1973 o filme proibido que consagrou a atriz Vera Fischer, chamariz de divulgação do título, *Anjo loiro*. Analisado com minúcia pela Censura, conforme indica o elevado número de cenas cortadas, esse filme é um dos campeões de veto.<sup>426</sup> Sternheim assinou também, em 1980, o argumento de *Corpo devasso*, com o galã David Cardoso estrelando. No longa, Davi é um peão de fazenda, trabalhador rural, que migra e, vivendo em São Paulo, faz michê nas ruas com homens e mulheres, uma espécie de *Midnight Cowboy* brasileiro, referência ao clássico drama norte-americano de 1969.

“Garotas pobres que sonhavam com o estrelato, atores e atrizes em início de carreira recebendo pequenas somas pelas suas participações nos filmes, jovens diretores aprendendo com os mais velhos e experientes”.<sup>427</sup> Assim David Cardoso descreve o sistema da Boca, onde Alfredo realizou sua filmografia, “projetos muitas vezes inacabados, sonhos miraculosos e por ocasiões realizações fantásticas”, como surge em suas memórias.<sup>428</sup> Longe dos recursos da Embrafilme, estatal criada em 1969 com a função de produtora e distribuidora de filmes no país, a Boca levava ao mercado exibidor faroestes, policiais, terror, curtas culturais, filmes eróticos, por meio da associação com distribuidores e exibidores de São Paulo e Rio. “Os dois principais bares-restaurantes [*na Rua do Triunfo*], o Soberano e o do Ferreira, testemunharam todos os momentos de euforia, angústia e depressão que por ali se manifestavam”,<sup>429</sup> relata David Cardoso, revisitando o vivido. O cinema da Boca, distante do financiamento estatal, é possibilitado pela aliança com o investimento privado de pequenos empresários, comerciantes, recursos vindos de distribuidores e exibidores, sendo balizado por condições precárias e pelo apelo erótico.<sup>430</sup>

---

<sup>425</sup> MEMÓRIA do Cinema - Alfredo Sternheim. *Museu da Imagem e do Som*, 2013. (50 min.). Disponível em <<https://youtu.be/WB1GaLU2mPI>> Acessado em 06/10/2022.

<sup>426</sup> Para mais sobre censura e pornochanchada, ver: LAMAS, Caio. A censura à pornochanchada: o caso de Anjo loiro. In: BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (orgs.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p. 41-61.; GOMES, Romulo Gabriel de Barros. A boca do lixo e os pornochancheiros: relações entre políticas públicas e "diversões adultas" no Brasil contemporâneo. *Sobre Ontens*, v. 2, p. 146-164, 2018.

<sup>427</sup> CARDOSO, David. *Autobiografia do rei da pornochanchada*. Campo Grande: Letra livre, 2006, p. 164.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>430</sup> ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

Com títulos insinuantes, aproximando produção, distribuição e público, esse cinema, estimulado por lógicas de mercado e sexo, apoia-se na obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros nas salas de cinema do país, determinada pela política protecionista iniciada pelo Decreto-Lei número 43, de 18 de novembro de 1966, que cria o Instituto Nacional de Cinema. Formando uma cadeia de produção contínua, muitas vezes associada à cultura do “pão e circo”, estratégia despolitizante, esse cinema paulistano denominado “pornochanchada” não constitui um conjunto homogêneo de filmes. Sob esse termo guarda-chuva, diversas narrativas são ali tentadas e realizadas, entre os anos setenta e oitenta, tendo por epicentro a Rua do Triunfo. Marcam presença na Boca um grande bloco de produtores, cineastas, artistas, nomes como Jean Garret, Ody Fraga, Alfredo Sternheim, Carlos Reichenbach (designado Godard brasileiro, em referência ao cineasta franco-suíço), realizadores que se adaptaram a trabalhar com orçamentos apertados e rapidamente.

Região com histórica tradição de prostituição, convertida em polo cinematográfico, a Boca abrigou ainda o cinema existencial de Walter Hugo Khouri e a produção do iniciante Guilherme de Almeida Prado, que se avizinha dali e muda-se depois das ruas do centro velho para a Vila Madalena de Wilson Barros e Chico Botelho, onde ele ajudaria a realizar o Jovem Cinema Paulista dos anos oitenta, rotulado neon-realismo.<sup>431</sup> O gênero comédia erótica, eixo específico do cinema da Boca do Lixo paulistana, com *boom* nos anos setenta, persiste e se mantém vivo até o início dos anos oitenta, quando, concorrendo com a pornografia estrangeira, com o declínio da censura vertical contra esse circuito, inicia-se a produção nacional de filmes com sexo explícito, que acontece sobretudo entre os anos de 1983 e 1987.

A Boca gerou uma profusão de títulos às vezes sem nexos com os filmes, nomes definidos pelos produtores antes da criação dos roteiros, na busca por investidores. Produções baratas, ágeis, que exploravam o erotismo e a exposição do corpo, esses filmes habitam a dinâmica da obediência conjugada à subversão, “um universo complexo que se movimenta entre a discricção e o escândalo. E que pode ser chocante em alguns aspectos e prosaico em outros, por transitar entre o limiar da transgressão e do conservadorismo”.<sup>432</sup> Por sua inevitável politização, a Boca produziu ainda filmes erótico-políticos, misturando o jogo

---

<sup>431</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. *Guilherme de Almeida Prado: um cineasta cinéfilo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

<sup>432</sup> DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 12.



político da repressão, tortura e sexo, como *E agora, José? Tortura do sexo*, de Ody Fraga, feito sob e sobre a ditadura, em 1980.

*E agora José?* afasta-se do estilo “leve” das comédias eróticas, designadas pornochanchadas, que perdem força após o fechamento do Instituto Nacional de Cinema, em 1975. Realizado após a revogação do AI-5 e também após a sanção da Lei da Anistia, esse filme explora o sexo e a violência de modo ambíguo. O roteiro é semelhante ao do longa *Pra frente Brasil*, filme de Roberto Farias, de 1982, uma produção de grande orçamento da Embrafilme, protagonizada por atores com visibilidade em televisão, que permaneceu interdita pela Censura por quase um ano.<sup>433</sup> O filme de Ody Fraga, com viés erótico, sobre um preso político submetido à tortura, foi liberado sem cortes para exibição. Perpassado por referências literárias, desde Shakespeare e Lewis Carrol até Mário de Andrade, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade, *E agora José?* é repleto de citações. Essas citações são feitas pela personagem principal, José Zurin, em tom sarcástico, como numa das cenas em que ele recita escritos bíblicos do Rei Salomão: “Tudo tem seu tempo determinado [...] tempo de estar calado e tempo de falar; [...] tempo de guerra e tempo de paz. Que vantagem tem o trabalhador naquilo que trabalha?”, ele pergunta a um agente da repressão, que lhe questiona sobre a autoria daquelas palavras, “Salomão não é o da Bíblia?”, ao que José confirma “Esse mesmo” e o torturador “Como ele poderia ser subversivo naquele tempo?”.<sup>434</sup>

Se o cinema sempre teve como inquietação central o pensamento, se através da sua história pudemos assistir a retomada incansável da questão “o que vem a ser o pensamento?”, como não imaginar a sua possibilidade de resistência perante o controle exercido através da função social? Se esposarmos de Foucault a tese de que não existe poder sem resistência, que todo exercício de poder pressupõe resistências, não é legítimo esperar do cinema, como expressão de um pensamento estético, algum tipo de resistência? E o que significa resistir fazendo cinema?<sup>435</sup>

Para uma consideração sobre *Sexo dos anormais*, filme da Boca do Lixo paulistana, protagonizado por Claudia Wonder em 1984, sigo, de partida, os olhares de Jean-Claude Bernardet e de Ismail Xavier sobre o Cinema Marginal, nascido entre 1967-68,

---

<sup>433</sup> LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

<sup>434</sup> *Ibid.*

<sup>435</sup> MACIEL, Auterives. O pensamento e o cinema: uma abordagem estética. In: *TRIEB*, Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro, v. 3, n. 1 e 2. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 29.

produção que radicalizou premissas do Cinema Novo. A par das diferenças encontráveis, podemos enxergar, conforme esses pesquisadores, pontos de contato entre as experiências do chamado grupo Marginal, composto por Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Neville de Almeida e Ozualdo Candeias – remanescentes do Cinema Novo, que criaram uma linha designada Cinema de Invenção ou Cinema Marginal, a partir de filmes como *A Margem*, de Ozualdo Candeias e *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla – e a proposta cinemanovista, o movimento contestatário encabeçado por Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e outros como Paulo César Saraceni, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Almeida, que bebiam do cinema novo francês e do neorealismo italiano e opunham-se à estética do cinema clássico brasileiro – musicais e comédias ao estilo *hollywoodiano*, com *happy end*, realizadas pela Companhia Vera Cruz –, confundindo em sua produção, experimentações formais, sertão como palco e a ideia de revolução nacional popular.

Dentre as convergências entre essas produções, podemos apontar os baixos orçamentos iniciais dos filmes e a noção de “cinema de autor”, que guia esses realizadores, embora a organização do chamado cinema da Boca do Lixo – vertente da cinematografia brasileira carioca e paulista que abrigou cineastas marginalizados – permita pensar numa autoria plural, com os produtores num papel fundamental – desde a busca por investimentos e estipulação do tempo de filmagem até a chamada pós-produção. Jean-Claude Bernardet questiona a oposição entre os termos Cinema Novo (que seria um cinema “culto”, não comercial) e Cinema Marginal, também chamado *underground*. Para Bernardet, essa categorização reduz as possibilidades de leitura das obras cinematográficas realizadas entre os anos sessenta e setenta no país.<sup>436</sup> Ismail Xavier, destaca outras formas de nomear a experiência designada Cinema Marginal – “cinema de invenção”, “cinema de poesia”, “experimental”, “alternativo” – e ressalta a diversidade de posturas desses cineastas, em geral enxergados como grupo. Revisitando o Cinema Marginal, para além dos traços comuns entre as obras (orçamento mínimo, cinema autoral, apto a chocar), Xavier vê, no trabalho desses cineastas, sobretudo na produção realizada entre 1968-1973, o teor de experimentação, o vigoroso esforço de invenção formal, potencialmente disruptivo, que desembocaria, mais tarde, em produções solo que aceleram e radicalizam as experiências cinemanovistas de

---

<sup>436</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal?. In: PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Heco Produções Ltda., 2012, p. 12-17.

Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, críticas de outras tradições do cinema brasileiro.

437

Esse cinema de autor, cujos excessos estilísticos subvertiam a forma clássica convencional de se fazer cinema, é estilizado, após o golpe de 64, em projetos frustrados e inquietações, que encontram abrigo na estatal Embrafilme e no Cinema de Invenção, que exibe imagens da exasperação vivida por seus realizadores sob o jugo do Ato Institucional nº 5, no pós-68. Insere-se aí a Boca do Lixo, principal espaço de produção do Cinema Marginal, núcleo heterogêneo e atuante da produção nacional de filmes entre os anos setenta e oitenta, que resiste até a virada dos oitenta com o gênero comédia erótica. Na vertente designada Cinema Cafajeste, a Boca mistura a “estética do teatro de revistas, das conversas de salão de barbeiro, das revistinhas pornográficas”,<sup>438</sup> aproximando o Cinema Marginal das chanchadas populares, comédias de costumes, caracterizadas pelo erotismo e duplo sentido.

Empenhada no controle governamental, a ditadura alternou, naqueles anos, em relação a essa produção ob(cena), estratégias entre proibir, cortar e outros artifícios para barrar e/ou limitar, regular, ao mesmo tempo facilitar e controlar. Estratégias que podem testemunhar aqui como a “delinquência, ilegalidade dominada, é um agente para a ilegalidade dos grupos dominantes.”<sup>439</sup> Nesses embates para o exercício de poder, grandes bilheterias foram geradas. Até o começo dos anos oitenta, quando chegam ao país os primeiros aparelhos de videocassete (que desloca o ato cinéfilo das salas de cinema para ambientes privados), esse esquema funcionou bastante ativo, conforme indicam dados sobre espectadores calculados para os filmes do eixo Rio-São Paulo a partir de 1970.<sup>440</sup> No período áureo, o grosso das bilheterias estava concentrado em produtoras como a Servicine/Galante, encabeçada por Alfredo Palácios e Antonio Polo Galante, e a Dacar, de David Cardoso, que se especializaram em levar um público ávido para a frente das telas, com produções ligeiras, de baixo orçamento, utilizando estratégias sensacionalistas, cartazes e títulos chamativos. Sucesso nacional, David, nomeado rei da pornochanchada, com frequência encarnava os papéis que inventava e dirigia. Ator, produtor, em seus filmes colaborava com o argumento, “mal o filme

---

<sup>437</sup> XAVIER, Ismael. O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos noventa. In: PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Heco Produções Ltda., 2012, p. 23-26.

<sup>438</sup> CALLEGARO, João. Manifesto do Cinema Cafajeste. *Olhos livres*. Disponível em <<http://www.olhoslivres.com/jornal0.htm>> Acessado em 05/01/2022.

<sup>439</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 232.

<sup>440</sup> SOUZA, José Inacio De Melo. Abrindo as pernas ao som de Mozart e Bartók: observações sobre o cinema popular e erótico. *Mnemocine*, 2016.

entrava no cinema lançador [...], programava o próximo e entregava o argumento, algumas vezes, ao Ody Fraga [...], pois para esse gênero de filme ele é um intelectual”.<sup>441</sup> David, que começou assistente na produtora do cômico Mazzaropi, onde fez sua primeira ponta, em 1964 – mesmo ano em que colaborou na produção *Noite Vazia*, de Khouri, incluindo uma participação no filme –, foi de técnico a galã.

Nascido na região centro-oeste do país, David “desde criança gostava de cinema, mas um filme me marcou na infância. Eu tinha uns nove anos, estava em São Paulo, quando um tio meu [...] me levou ao Cine Metro para assistir *Mogambo*, com Clark Gable”,<sup>442</sup> lembra ele sobre o drama de 1953 com direção de John Ford. O ator e produtor admirava estrelas masculinas *hollywoodianas*, símbolos sexuais como Marlon Brando e James Dean. Amava o Leão da Metro (antiga e prestigiada companhia de filmes) e então criou sua própria produtora, a DaCar, uma das mais ativas do cinema paulista nos anos setenta e oitenta. Em 1985, a DaCar realizou a comédia explícita *O Viciado em C...*, sobre uma personagem que “só consegue a plena satisfação com sexo anal, mas [...] acaba encontrando o par ideal para ele: Pérola, um travesti”,<sup>443</sup> conforme a sinopse. Esse título gerou a continuação *As Novas Sacanagens do Viciado em C...*, ambos estrelados pela travesti Patricia Petri. São filmes com enredo escrachado e uma estética descuidada, que chamam a atenção pelo título.

No filme de Sternheim, *Sexo dos anormais*, Wonder vive Jéssica, “travesti em conflito existencial e agustada pela intensa vida erótica que está levando”, diz a sinopse. Rejeitada por seu amante, por “não ser mulher”, não ter seios, Jéssica “transforma-se”. “À espera de um admirável mundo novo”, como a personagem diz, submete-se a procedimentos cirúrgicos. O esperado não se realiza. A travesti é designada como uma aberração, como um corpo anormal. O filme teoriza a travesti como um corpo ex-cêntrico, mas, nas coreografias sexuais que traz à cena, performativas, a trama acaba por fissurar a ordem política cisheteronormativa. Se não renova por completo a construção do “anormal”, do “indivíduo a corrigir”, do “monstro banalizado e empalidecido” de quem nos fala Foucault,<sup>444</sup> ironicamente, debilita seus efeitos paralisantes. Expondo o “anormal” como uma invenção

---

<sup>441</sup> CARDOSO, David. *Autobiografia do rei da pornochanchada*. Campo Grande: Letra livre, 2006, p. 49-50.

<sup>442</sup> STERNHEIM, Alfredo. *David Cardoso: persistência e paixão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 19.

<sup>443</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2002, p. 844.

<sup>444</sup> FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

médica, mostra que o sucesso do poder “está na proporção daquilo que consegue ocultar dentre seus mecanismos”.<sup>445</sup> Isso revela a vulnerabilidade, não a onipotência do poder.

A maior parte da ação fílmica de *Sexo dos anormais* se desenrola na clínica instalada numa casa de campo. As personagens interagem com o médico Daniel, figura que liga as protagonistas, quatro mulheres em conflito existencial/sexual, dentre as quais Jéssica/Claudia. Num longo *flashback*, a travesti conta sua história, “quando, ainda um rapaz homossexual, chega a São Paulo vindo do interior, vindo a prostituir-se para sobreviver”, conforme a sinopse.<sup>446</sup> No consultório, diante de um espelho, numa das cenas, Jéssica ironiza “já sei doutor, tenho que ser franca, falar a verdade, já vi esse filme...”, como a aludir à colocação do sexo em discurso, ao dispositivo da confissão. Involuntariamente, o filme critica o poder que, a partir das ciências psi, não funciona como interdição, “não fixa fronteiras para a sexualidade, provoca suas diversas formas, seguindo-as através de linhas de penetração infinitas. Não a exclui, mas inclui no corpo à guisa de modo de especificação dos indivíduos”,<sup>447</sup> fixação de identidades.

Autodeclarado homossexual, Sternheim trabalha no filme certa lógica despatologizante, que sofria, com o acontecimento da aids, um revés: “os olhos da ciência voltados ao ânus!”,<sup>448</sup> nas palavras de Néstor Perlongher. O filme usa a figura de autoridade do médico para desconstruir os rótulos normal/anormal, “porque em se tratando de sexo nada pode ser considerado anormal”, diz a personagem Daniel, na sequência final do longa. Ainda no início, o médico, assumindo uma posição vanguardista, reconhecerá que “travesti é um ser humano como qualquer outro e que também está sujeito às crises existenciais”. A crise da travesti Jéssica/Wonder é centrada em dificuldades pelo não reconhecimento e pela falta de condições para exercer sua existência. Em entrevista, anos depois, Wonder pondera que o filme “tinha uma história, era a história de uma travesti antes de ela se transformar, então foi o primeiro filme que teve cena *gay*, que foi um ator que me fazia antes”.<sup>449</sup> Permeado pelo

---

<sup>445</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. 96.

<sup>446</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2002, p. 748-749.

<sup>447</sup> FOUCAULT, *op. cit.*, p. 55.

<sup>448</sup> PERLONGHER, Néstor. *O que é Aids*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 75.

<sup>449</sup> WONDER, Claudia (2009). In: SEXORAMA - Episódio Piloto. Apresentação de Dan Galego e Lufe Steffen. (14 min.). Disponível em <<https://youtu.be/6eTb4B8PGI8>>. Acesso em: 07/04/2023.

disciplinamento e pelo controle, enquanto discurso pedagógico, como vemos, o filme atravessa as relações de Wonder consigo.<sup>450</sup>



**Imagens 20 a 23:** Créditos iniciais e cena sexual de Claudia Wonder em *Sexo dos anormais*.  
Fonte: <<http://www.expirados.com.br/>>. Acessado em 10/12/2022.

Na altura dos trinta minutos de filme, destaca-se a cena explícita de Jéssica/Wonder que, diferente de outras partes sexuais da película, não sobrepõe trilha musical às imagens sexuais, singularizando-se, por isso, no plano de filmagem. Ao alertar para essa ruptura musical e sonora, levo em conta que “tanto os sons do corpo quanto a música não assumem um papel secundário na composição do objeto fílmico”.<sup>451</sup> Esses elementos funcionam como táticas discursivo-audiovisuais internas ao filme, mas que

<sup>450</sup> Minha análise dialoga, especialmente, com o trabalho de Dionys Melo Santos sobre pornografia com travestis, desenvolvido no âmbito do grupo de pesquisa “Sexualidade, Entretenimento e Corpo” (SexEnt/UFSCar) e em sua dissertação, sob orientação do Professor Jorge Leite Júnior, que dedica um capítulo à *Sexo dos anormais*. SANTOS, Dionys Melo. Dos consultórios às delegacias: o corpo travesti no cinema da Boca do lixo paulistana. *Áskesis*, v. 07, n. 1, p. 51-67, 2018.; SANTOS, Dionys Melo. As travestis no cinema da boca do lixo e na pornografia digital. 2019. 182 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2019.

<sup>451</sup> MILANEZ, Nilton. *Audiovisualidades*: elaborar com Foucault. Londrina: Eduel, 2019, p. 22.

também levam a outros filmes e às condições de aparecimento destes. A cena em questão (imagens 20 a 23) inclui coreografia sexual com exposição realista, detalhe, *close* em genitais e no rosto, com expressões de prazer e dor, inclusão de palavras chulas, falas violentas, uma performance de “sexo transgressor”, distante do amor romântico *hollywoodiano* e sem a presença visível de gozo, com a travesti sendo injuriada.<sup>452</sup> Ao reproduzir noções misóginas de gênero e sexualidade, esse conjunto inventa a travesti como mulher despudorada, reencena a prostituta, figura que “a lei trama para proibir, ou talvez, proíba para produzir - repetidamente - para si”,<sup>453</sup> que não pertence ao diretor. Vejo aqui o filme como discurso, considerando que a enunciação não se dá de modo isolado, que o enunciado, “ao mesmo tempo, não visível e não oculto”,<sup>454</sup> é sempre um lugar de dispersão, heterogeneidade e descontinuidade, que os discursos, objetos de luta, são coisas que têm história, que emergem num dado tempo-espço, são desejados, úteis. Isso leva a reconhecer as imagens, aquilo que aparece, como um jogo de relações pensadas, sem distinção entre imagem como realidade mental e movimento como realidade material. O enquadramento, que compreende o que está na imagem, determinando um sistema relativamente fechado, o chamado quadro, pressupõe escolhas, rarefação, mas também positavações, saturação, excessos. Só aparentemente suprime o “fora de campo”, aquilo que, embora presente, não se ouve ou não se vê.<sup>455</sup>

A cena analisada acontece antes de o enredo adentrar o cenário da clínica, não no ambiente asséptico do consultório, mas numa festa, uma orgia, organizada por uma das mulheres da trama. Ali a ação dá a ver possibilidades eróticas temidas e desejadas na economia homofóbica, misógina e sexista que governa os orifícios e permeabilidades corporais. Práticas sexuais impensáveis são visibilizadas – prazer anal e lésbico, *voyerismo*, sexo em grupo – e, assim, “corpos que têm vivido em zonas sombrias emergem sob luzes mais intensas (talvez não sob iluminação completa, mas ainda assim sob uma luz mais clara)”.

<sup>456</sup> O filme, involuntariamente ou não, expõe aquilo que parece rechaçar; põe em cena, coloca

---

<sup>452</sup> Os termos dessa descrição foram tomados do trabalho de María Elvira Díaz-Benítez, que, adentrando os bastidores do pornô brasileiro, transita pelo cinema da Boca dos anos oitenta. DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. *Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

<sup>453</sup> BUTLER, Judith. The force of fantasy: feminism, Mapplethorpe, and discursive excess. *Differences: a journal of feminist cultural studies*, p. 117, 1990.

<sup>454</sup> FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 133.

<sup>455</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema I - A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

<sup>456</sup> BUTLER, Judith. Corpos que ainda importam. Tradução de Viviane V. In: COLLING, Leandro (org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 28.

em discurso, práticas sexuais não reprodutivas, as quais são proscritas como abjetas. Acompanhando Butler,

uma encenação estética de uma palavra injuriosa pode tanto *usar* a palavra quanto *mencioná-la*, isto é, utilizá-la para produzir certos efeitos, mas também para, simultaneamente, fazer referência a esse mesmo uso, chamando a atenção para ela como uma citação, situando esse uso em um legado citacional, tornando esse uso um elemento discursivo explícito sobre o qual devemos refletir em vez de considerá-lo uma operação esperada da linguagem comum. Ou pode ser que uma reencenação estética *utilize* essa palavra, mas também *mostre*, designe, enfatize essa palavra como a instância material arbitrária da linguagem que é explorada para produzir certos tipos de efeitos. [...] Isso não significa que a palavra perde seu poder de ferir, mas sim que a palavra é apresentada de tal maneira que podemos começar a perguntar: como uma palavra se torna o lugar do poder de ferir? Tal uso faz do termo um objeto textual que deve suscitar uma reflexão e uma interpretação, assim como nos envolve em uma reflexão de conscientização acerca de sua força e significado convencionais.<sup>457</sup>

Independente da intenção, *Sexo dos anormais* mostra que a penetração anal é parte do dispositivo da sexualidade, que “o cu é o grande lugar da injúria, do insulto”,<sup>458</sup> o filme reencena o discurso que traduz a sexualidade anal como indesejável, tortura, dor, abjeção. A película se guia pela lógica cisheterocentrada, reprodutiva, que designa as partes dignas e indignas da anatomia. Esse discurso define o que é o sexo, o que é genital, reiterando o binarismo homem-pênis/mulher-vagina como modelo de “natural”, normal, língua que o prazer anal desafia. O filme promove e explora, colocando no centro, o sexo anal, como o faziam outras estéticas que, naquele momento, “pareciam pornográficas, mas não obscenas; eram obscenas, mas não eram tidas como pornográficas; eram pornográficas, mas não consideradas ‘vulgares’ como o senso comum as vê na pornografia”.<sup>459</sup> Explica-se que a impenetrabilidade do ânus ganhe centralidade em *Sexo dos anormais* se considerarmos que “o gênero também se produz por meio da regulação do cu e que, de fato, o acesso ao ‘humano’ também tem relação com essa questão”.<sup>460</sup> Como um filme já visto, na infame “cena da manteiga” do conhecido *Último Tango em Paris*, do italiano Bernardo Bertolucci,

---

<sup>457</sup> BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. Tradução de Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora UNESP, 2021, p. 167-168.

<sup>458</sup> SAEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu: políticas anais*. Tradução Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

<sup>459</sup> GERACE, Rodrigo. *Cinema explícito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016, p. 228.

<sup>460</sup> SAEZ; CARRASCOSA., *op. cit.*, p. 73.



Paul/Marlon Brando penetra Jeane/Maira Schneider no ânus enquanto injuria a procriação heterossexual, a família, inculcando em Jeanne um discurso que associa a sexualidade anal à violação de tabus, convenções sociais.<sup>461</sup> Tanto o drama erótico franco-italiano de 1972, quanto o pornô brasileiro de 1984, reproduzem o controle do esfíncter como ponto de subjetivação. Mostram a construção política, a arquitetura que, criando realidade e ferindo pela repetição, ordena quais partes de nossos corpos devem ser lidas como sexuais e quais não, quem são os sujeitos e os órgãos penetráveis e quem, podendo penetrar, falar, ainda assim tem o ânus castrado.<sup>462</sup> Vemos que a pornografia, como um “morto-vivo”, devorando outros gêneros artísticos, “provoca um tipo de identificação, causando reflexão e estimulando alguma mudança, mesmo que seja pelo incômodo, ridículo ou agressivo que ela provoca”,<sup>463</sup> ao explicitar a especificação dos prazeres, as classes de anormais, aparentes abjeções. Escancara assim como contingente, histórica, a linguagem higienista que concebe uma geografia do corpo com regiões nunca suficientemente limpas e discretas.

O roteiro de *Sexo dos anormais*, com final feliz de novela, como vemos a seguir (imagens 24 e 25), termina com “eu os declaro marido e mulher”. É marcado pelo casamento de Jéssica e Roberto, quem ao conhecê-la, na clínica, insinua que ela pode realizar “o sonho de minha mãe... uma mulher distinta que saiba pregar botões, que cozinhe carne assada, que me dê muitos filhos. Uma mulher suave e delicada”. O filme propõe a monogamia como forma de sancionar a sexualidade, de modo que, nem de longe, desheterossexualiza o matrimônio. Enquanto entretenimento heterossexual, funciona como distensão, abertura controlada na economia política dos desejos, prazeres, corpos, subjetividades, que é sempre pressionada a policiar gênero, por sua falta de originalidade, que “*não* quer reconhecer certas relações humanas como parte do humanamente reconhecível, logo, [...] *já* as reconheceu e busca negar aquilo que, de uma certa maneira ou de outra, já foi compreendido”.<sup>464</sup> Noto que, na segunda cena sexual que Claudia protagoniza, o filme visibiliza a expressão de gozo da travesti. *Sexo dos anormais*, como vejo, acata outras mulheridades, inserindo a travesti Jéssica no rol dos femininos. Ao mesmo tempo “há também uma certa domesticação do texto estelar

---

<sup>461</sup> WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durham and London, Duke University Press, 2008.

<sup>462</sup> PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 edições, 2017.

<sup>463</sup> LEITE JUNIOR, Jorge. A pornografia é um morto vivo?. *Crítica Cultural*, v. 9, n. 2, p. 193, 2014.

<sup>464</sup> BUTLER, Judith. O parentesco é sempre tido como heterossexual? *Cadernos Pagu*, n. 21, p. 236, 2003.

de Claudia Wonder”,<sup>465</sup> cuja personagem é docilizada, casa e vira dona de casa, mas se separa, na continuação, designada *Sexo livre*. Podemos dizer que Sternheim “cita”, “menciona” as maneiras diferenciais, datadas, que condicionam a forma legítima de aparecermos como sujeitos, as possibilidades de corporificação realizáveis, expondo, por fim, a incapacidade dos regimes heterossexuais para legislar, conter seus imperativos.



**Imagens 24 e 25:** Sequência final com cena de casamento entre Jéssica/Wonder e Roberto/Walter Gabarron. O ator foi um dos mais atuantes da fase explícita do cinema da Boca do Lixo paulistana. Fonte: <<http://www.expirados.com.br/>>. Acessado em 10/12/2022.

Noto que a cena de conteúdo sexual que analisei aqui foi cortada da versão final do filme-documentário de Dácio Pinheiro sobre Claudia, pois, conforme o diretor, em entrevista ao jornalista Neto Lucon, “a história de Claudia é repleta de coisas ligadas à história do país, tem um lado educacional, que poderia ser exibido em escolas... Então, preferi tirar essa cena mais erótica que poderia dar algum problema”.<sup>466</sup> A imposição de um viés educativo às histórias de Claudia coincide com a inclusão do documentário no Festival Mix Brasil de 2009, que ampliou a visibilidade do filme, garantindo a sua veiculação em circuito comercial, exibido no Canal Brasil e TV Cultura em 2012. Evidencia as escolhas e operações realizadas pelo cineasta, que levou cerca de seis anos para apresentar uma versão finalizada do projeto e, segundo relata, “Claudia deixou tudo na minha mão, nunca interferiu em nada do processo. Ela só viu o filme quando estava pronto”,<sup>467</sup> ele diz. O filme teve

---

<sup>465</sup> BALTAR, Mariana. Moldura narrativa como (re)designação moral e política na pornografia comercial - um exercício de análise para o papel das feminilidades em "Sexo dos anormais". *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11*, Anais... Florianópolis, 2017, p. 9.

<sup>466</sup> FRANCO, Stella Maris Scatena; SILVA, Natânia Neres da; OLIVEIRA, Júlia Glaciela Silva. Gênero e travestilidade nas telas do cinema: a trajetória de Claudia Wonder em filme documentário. *Caderno de Pesquisas do Cdhis*, v. 30, n. 1, p.130, 2017.

<sup>467</sup> STEFFEN, Lufe. *O cinema que ousa dizer seu nome*. São Paulo: Giostri, 2016, p. 51.

pré-estreia em São Francisco, em 2009, ocasião para Wonder realizar um *show* no festival *TransMarch*. O fio condutor do documentário não chega a desconstruir a imagem de si que Claudia oferece à posteridade (ela morreu no ano seguinte ao lançamento do filme).<sup>468</sup>

Ao editar relatos, gravações, matérias de jornal sobre Claudia, o documentário “monta” uma trajetória que vai da notoriedade no *underground rock* (anos oitenta), passando pelo que se entende como “ostracismo” (período na Suíça, nos anos noventa), até o seu retorno aos palcos, com o gênero música eletrônica (anos 2000). Como “pano de fundo”, assim designado por Dácio, a história do país, ele diz: “decidi abordar a história dela com o pano de fundo político e artístico da época. Foi uma forma de também situar a história em seu contexto”,<sup>469</sup> conta em entrevista ao amigo cineasta Lufe Steffen. Nesses termos, é como se as subjetividades, a contribuição individual de Claudia e outras não constituíssem realizações históricas, como se os sujeitos não fossem “seres particulares, dotados de um caráter singular, distinto, [...] seres capazes de agir sobre o curso da história”,<sup>470</sup> atores que compõem o texto, o político e o artístico. Wonder, todavia, transforma o documentário em oportunidade de se reinventar artisticamente e de se divulgar. Complica assim o sentido e direção retrospectiva, passadista, que o filme imprime às suas histórias vivas, o esforço de positivação e ordem que apaga acontecimentos singulares, como o primeiro pornô travesti nacional, que Claudia protagoniza.

Wonder ajuda aqui a desmontar o discurso totalizante que, enxergando a tecnologia como “manipulação”, desconsidera as relações que o fílmico enseja, “acolhida, ruptura, conformidade, resistência, crítica ou imprevisíveis combinações dessas e de outras respostas”.<sup>471</sup> Leituras fílmicas fechadas, que consideram o texto fílmico como autônomo e acabado, guardando distância fóbica da crítica “impressionista”, silenciam os ruídos que um filme pode gerar. Claudia refuta o que entendia ser um esforço de construção do homossexual “socialmente aceitável”, criticando a censura proposta por ativistas *gays* à presença de efeminados e travestis em obras de ficção, filmes, telenovelas. Ao defender que “ser

---

<sup>468</sup> FRANCO, Stella Maris Scatena; SILVA, Natânia Neres da; OLIVEIRA, Júlia Glaciela Silva. Gênero e travestilidade nas telas do cinema: a trajetória de Claudia Wonder em filme documentário. *Caderno de Pesquisas do Cdhis*, v. 30, n. 1, p.130, 2017.

<sup>469</sup> STEFFEN, Lufe. *O cinema que ousa dizer seu nome*. São Paulo: Giostri, 2016, p. 51.

<sup>470</sup> SOUZA, Adriana Barreto de; LOPES, Fábio Henrique. Entrevista com Sabina Loriga: a biografia como problema. *História da historiografia*, n. 9, p. 29, 2012.

<sup>471</sup> LOURO, Guacira Lopes. Cinema como pedagogia. In: VEIGA, Cynthia Greive. *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 424.

efeminado, assim como ser masculino, é uma característica”,<sup>472</sup> expunha as hierarquias entre o bom e o mau sexo, bons e maus perversos, o que a pornografia explicita. Seguindo os rastros de Teresa de Lauretis, importante teórica fílmica feminista, opto por realçar “heterogeneidades, rupturas na teia de representação tão finamente tecida para conter o excesso, a divisão, a diferença, a resistência [...]; deslocar esses discursos que obscurecem as demandas de outros setores sociais e suprimem a intervenção da prática na história”.<sup>473</sup> Considero que a sétima arte, enquanto tecnologia falível, permite descontinuidades, dobras, desvios.

Sem afirmar taxativamente o cinema como exploração puramente econômica, olhando a economia política de discursos sobre a sexualidade, penso que a chave do controle-estimulação ajuda a entender como o “Estado pôde, afastando-se da formalidade de um incentivo direto, promover o crescimento de uma ‘ilegalidade tolerada’ como parece ser o fenômeno das pornochanchadas”.<sup>474</sup> No jogo entre abjeção e interesse que permeiam tecnologias e performatividades de gênero, subjetividades tomam posição. São constituídas, muitas vezes, como alvo de um “investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação”, conforme nos mostra Foucault sobre os exercícios de poder que exploram, discursiva e economicamente, a erotização, a pornografia, o nu.<sup>475</sup>

Como o realizador Alfredo Sternheim conta, o roteiro de *Sexo dos anormais*, que se dá no ocaso da pornochanchada, foi escrito sob encomenda do dono da distribuidora, que desejava Roberta Close na tela. A carioca, naquele momento, tinha sua intimidade passada em revista, disseminada midiaticamente, por um investimento que Preciado chama farmacopornográfico – dispositivo que altera noções de gênero, sexualidade e tecnologia, atualizando relações preexistentes, por meio de novas tecnologias do corpo.<sup>476</sup> Roberta Close, Thelma Lipp, veremos na sequência, “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

---

<sup>472</sup> WONDER, Claudia (2005). Preconceito contra efeminados. *Sites Google*. Disponível em <<https://sites.google.com/site/campanhahomem/as-interfaces-masculina/preconceito-contr-efeminados>>

<sup>473</sup> LAURETIS, Teresa de. Através do espelho. Mulher, cinema e linguagem. *Estudos feministas*, v. 1, n. 1, p. 114, 1993.

<sup>474</sup> GOMES, Romulo Gabriel de Barros. A boca do lixo e os pornochanceiros: relações entre políticas públicas e “diversões adultas” no Brasil contemporâneo. *Sobre Ontens*, v. 2, p. 163, 2018.

<sup>475</sup> FOUCAULT, Michel. Poder-corpo. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021c, p. 236.

<sup>476</sup> PRECIADO, Beatriz. *Pornotopia: Arquitectura y sexualidad en Playboy durante La guerra fría*. Barcelona, Anagrama, 2010a.

um regime mais severo e a preocupação de exercer-se sobre elas um controle direto?”.<sup>477</sup> Lido como uma abertura, o acontecimento Roberta Close desnuda os termos políticos nos quais as identidades se articulam e o real é constituído como efeito de verdade. Ao negociar o reconhecimento de sua subjetividade, Thelma agencia privilégios para si. Ajuda a tornar possível, tornando dizível, visível, um corpo “transexual”, constituído, em contraste, com noções de travesti como excesso, “indiscreta anatomia”.

Nascida em São Paulo, em 1962, Thelma Lipp, como veremos, “acontece” na imprensa em 1984 como “a outra mulher mais bonita do Brasil”. Com 22 anos, é referida como resposta paulista a Roberta Close, no momento em que a carioca Roberta torna-se a primeira mulher não cisgênera a estampar a capa da *Playboy*, famosa publicação de nu voltada para o público masculino heterossexual que chegou às bancas no mês de junho daquele ano com a chamada “as fotos revelam porque Roberta Close confunde tanta gente”. Roberta, veremos, emerge como um desafio à ordem discursiva “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’”.<sup>478</sup> Conduzindo à lógica da existência como imagem, ela complica a distinção convencionalizada aparência/realidade. Abala a racionalidade pela qual aceitamos como “real” a natureza construída dos gêneros, ao expor os limites da matriz de inteligibilidade cis e hétero, ao mesmo tempo em que cristaliza essa ordem, reiterando que “passar como mulher” é sempre a naturalização de artifícios. Por artifícios, entender “ficções”, nem verdadeiras, nem falsas, mas reguladas. Materializações, que são sempre representadas, não originais, mas cópias de cópias. Construções tornadas discretas, disfarçadas de natural, ou seja, aceitas como “natureza” ou “interioridade” ou “essência”, embora superficiais, forjadas, históricas. Tais atos corporais constituem-se como possibilidade de ressignificar, ainda que provisoriamente, os modos de corporificação disponíveis, permitindo que os pré-sujeitos, as subjetividades desautorizadas, consideradas ilegais, atuem pela condição de reconhecimento. Como veremos, “não há garantia de que a exposição do caráter naturalizado da heterossexualidade propiciará

---

<sup>477</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. 48.

<sup>478</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 240.

a subversão<sup>479</sup> e Roberta ajuda a submeter o feminino ao modelo naturalizado de corpo vigente, calcado no corpo não-trans, percebido como dentro da norma.

### 3.2 Close em Thelma e Roberta

Nascida no Rio de Janeiro, em 7 de dezembro de 1964, no tradicional bairro de Santa Teresa, Close é notícia no país, aos 20 anos, designada a “mulher mais bonita do Brasil”, naquele 1984. Entre maio e outubro, após o histórico ensaio na *Playboy*, torna-se popular, assumindo a condição de celebridade. Travesti? Transexual? Recebida de modo festivo em eventos, figura assídua em bailes de carnaval, Roberta, investida de elogios, firma seu nome como modelo e atriz, retratada em colunas sociais e programas de televisão. “Era um mundo totalmente novo, de liberdade, e me fascinava”, relata Close, que começou a tomar hormônios e, como diz, “ficara linda, muito diferente”.<sup>480</sup> O relato de Close remete a fins dos anos setenta. Quando criança, Roberta era “muito tímida, retraída” para o gênero que lhe designavam, o masculino. Na escola, “a professora vivia me separando das meninas e outros garotos me olhavam com desconfiança”,<sup>481</sup> como no filme *Minha vida em cor-de-rosa*, ficção que surge como referência também para Wonder, vimos, que serve para Roberta narrar as violências por ela vividas na infância. Mais tarde, lida como uma mulher “inadequada”, Close terá o corpo esquadrinhado em busca de pretensos sinais de masculinidade. Ao perseguirem seu “verdadeiro sexo”, afirmando uma diferença incomensurável, radical, entre homens e mulheres, insinuam seu feminino como ilusório. Involuntariamente, o acontecimento Roberta Close aponta como superficial o gênero, o modelo dimórfico, binário, de corpos. Revela a diferença sexual como epistemologia e política,<sup>482</sup> enquanto práticas discursivas, institucionais, interpessoais, que, apoiadas em teorias biologicistas, em concepções jurídicas de indivíduo e nas formas de controle administrativo estatais, instituem o sexo como verdade do sujeito, centro da subjetividade.<sup>483</sup>

---

<sup>479</sup> BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael. M. Mérida. (org.). *Sexualidades transgressoras*. Uma antologia de estudos queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002c, p. 65.

<sup>480</sup> CLOSE, Roberta. In: RITO, Lucia. *Muito prazer, Roberta Close*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998, p. 48.

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>482</sup> LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

<sup>483</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a.

Observo que, para produzir hoje um parecer de transexualidade, o protocolo médico descreve a identificação com o gênero, na infância, a partir de termos como “brincar de casinha”, “interesse por carrinhos”, “brincadeiras rudes e esportes competitivos”,<sup>484</sup> preceitos de um dispositivo pedagógico que vê a criança como “artefato político que garante a normalização do adulto”.<sup>485</sup> Sobre Roberta se disse, na imprensa, nos anos oitenta, que ela cresceu sonhando com bonecas e que se negava a jogar futebol.<sup>486</sup> Close é chamada a atender demandas econômicas, culturais, eróticas, políticas, que constituem “os fatos ostensivamente naturais do sexo produzidos discursivamente por vários discursos científicos a serviço de outros interesses políticos e sociais”.<sup>487</sup> Como se não atingisse os requerimentos normativos de gênero algum, Roberta tem seu horizonte de aspirações, direitos, a personalidade, afetados. Estudando na zona sul, conta, era hostilizada na vizinhança. Numa ocasião, conforme relata, foi 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>488</sup> Ali experienciou o contato com expressões de gênero e sexualidades que enunciavam como possível a sua existência. Vislumbrou, por assim dizer, um “admirável mundo novo”. Roberta sempre se viu como mulher, mas “naquele tempo, [...] eu só podia viver em ambiente *noir*”,<sup>489</sup> nas suas palavras, outra referência ao cinema. Por volta dos catorze anos, refutava a designação de gênero que lhe atribuíam os familiares e a escola. A figura encarnada pela atriz Sonia Braga na trama *Dancin’ days*, exibida pela TV Globo, a inspirava: “não desisti. Comprei uma peruca como a da Sonia Braga na novela”,<sup>490</sup> é o que conta Roberta à jornalista Lucia Rito, rememorando o episódio em que teve os cabelos cortados pelo pai, “ele dizia que com o cabelo daquele jeito eu ficava igual a uma mulher”.<sup>491</sup>

Entre os quinze e os dezessete, “andava vestida de mulher e o que acontecia é que me via abordada na rua como uma garota”,<sup>492</sup> performando o gênero com o qual se

---

<sup>484</sup> BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

<sup>485</sup> PRECIADO, Paul B. Quem defende a criança *queer*? Tradução de Fernanda Ferreira Marcondes Nogueira. *Revista Jangada*, n. 1, p. 98, 2013.

<sup>486</sup> ROBERTA Close, a bela esfinge. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 mai. 1984, p. 31. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/12/2022.

<sup>487</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 27.

<sup>488</sup> CLOSE, Roberta. In: RITO, Lucia. *Muito prazer, Roberta Close*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998, p. 51.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 71.

identificava. Nessas passagens, podemos enxergar o modo como Roberta Close constitui para si referências, sua obstinação de si. Estou me referindo, com Butler,<sup>493</sup> a um modelo de relato que não revela um si mesmo anterior, preexistente, mas consiste num modo público de aparição que realiza a própria constituição de si. Essa noção admite a subjetivação como relações de poder que exercemos e que são exercidas sobre nós, discursivamente. Seja como uniformização, categorização normativa ou como individuação, as identidades – forma de atuação do discurso da “sexualidade” no corpo, na subjetividade – são práticas excludentes, com função normalizadora, restritiva, que definem e sujeitam indivíduos.<sup>494</sup> O corpo sexuado atua, “faz gênero”, mas dentro de diretivas, interpreta um texto já dado.<sup>495</sup> A relação entre “imitação” e “original” é um sinal de que os sentidos atribuídos aos gêneros, as práticas que reiteram interpretações sobre masculino e feminino, podem ser reformuladas e que “o ato de pôr uma roupa, escolher uma cor, compor um estilo, são apenas ações que fazem o gênero, que visibilizam e posicionam os corpos-sexuados, os corpos em trânsito ou os corpos ambíguos na ordem dicotomizada dos gêneros”,<sup>496</sup> o dimorfismo sexual que restringe a corporalização à performatividade heterossexual.

---

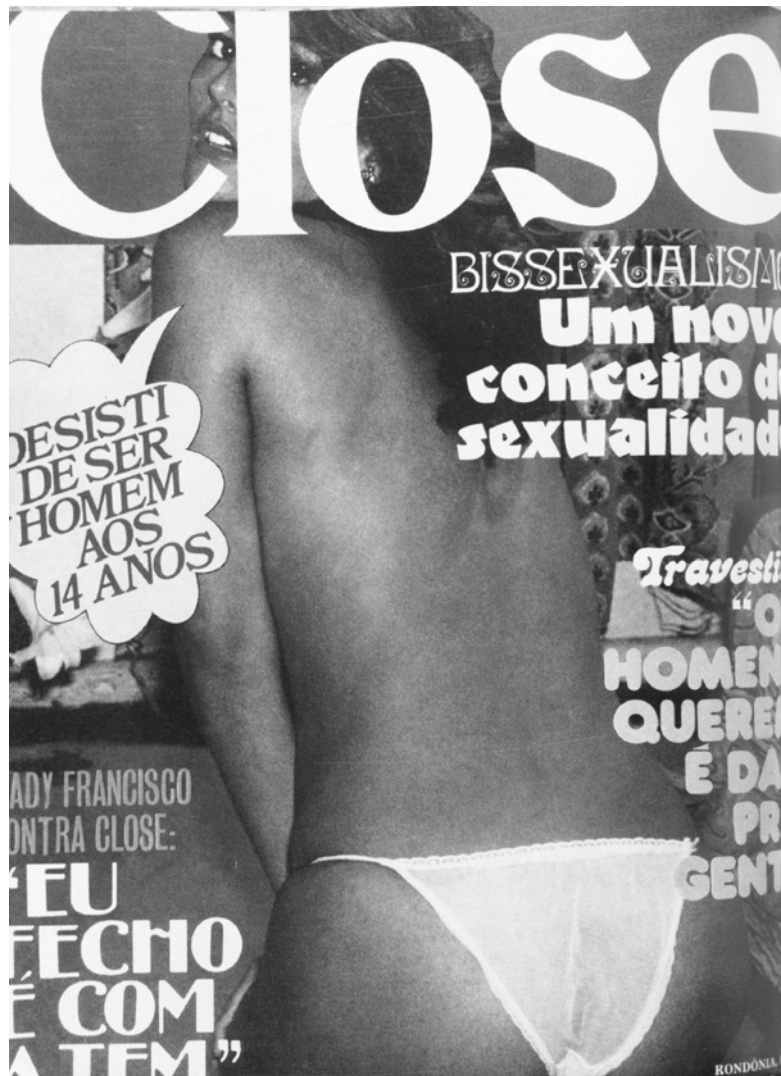
<sup>493</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

<sup>494</sup> McLAREN, Margareth. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016.

<sup>495</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, p. 1-16, 2018a.

<sup>496</sup> BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006, p. 178-179.





**Imagem 26:** Roberta na revista *Close*. Fonte: RITO, Lucia. *Muito prazer, Roberta Close*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998, p. 148. (Reprodução)

No verão de 1981, o gênero morena-bronzeada-carioca, assumido por Roberta, atrai olhares de empresários. Ela começa a ter seu nome projetado nacionalmente ao aparecer na capa da revista *Close* (imagem 26), fotografada numa calcinha branca, expondo a “paixão nacional”. Suas formas inspirariam versos do *bad boy* Erasmo Carlos, o sucesso *Dá um close nela*, música cantada em 1984, assunto no Fantástico, revista dominical televisiva. “Fêmea pra ninguém botar defeito”, dizia a letra, enredando *Close* no modelo à época de mulher “boazuda”. No mesmo momento, a bela Marina, cantora que mais tarde se assina Marina Lima, regrava outro sucesso de Erasmo, “você precisa de um homem pra chamar de seu/mesmo que esse homem seja eu”. A gravação de Marina, no disco-manifesto *Fullgás*, desafia

as noções de mulher-objeto e macho-desejante,<sup>497</sup> é deliberadamente ambígua e vira hino lésbico.<sup>498</sup> Acrescendo sentidos à composição do Tremendão, introdutor do gênero *rock* no país, afronta ideias que “fingindo estar acima do tempo”, pretendem ditar que “devemos ser heterossexuais ou bissexuais”, como dizia o encarte do disco, o texto escrito por Marina e seu irmão, o filósofo e poeta Antônio Cícero.

“Você me abre seus braços e a gente faz um país”, sugeria a emblemática faixa-título do disco, que, em sonoridade eletrônica, capta a rapidez e intensidade das transformações em curso naquele momento, os anseios por democracia. O texto dos dois irmãos é um atestado de que o pessoal é político. Ao defender a música brasileira como instrumento de mudança, aponta o anacronismo dos discursos à época ditos “caretas”, que, produzindo o feminino como sub-ontologia, “tentam impor a sua ordem” (nas palavras de Cícero e Marina), construindo sub-humanidades. “Se nossa música é política? Nossa música é nossa política”, afirmavam com o antológico álbum. Lembro que Marina, bissexual, ao se lançar na indústria do disco, ouviu de um produtor musical que “tocava bem demais para uma mulher”, um elogio sexista. Também Wonder, veremos, investindo na cantora-compositora, ouviu de um empresário de gravadora que sua voz era “grossa demais”.<sup>499</sup> A aproximação entre elas não é forçosa, ajuda aqui a identificar os pretensos atributos da “masculinidade” que são positivos no “homem” mas não no seu “outro”.

Foi através de amigos em comum com Marina e Cícero que Wonder cruzou com Caio Fernando Abreu, numa noite em meados dos anos oitenta, quando ele e Claudia foram parar no *underground Satã*, “tomamos vodca juntos na madrugada falando de solidão, essa grande amiga em comum de todos nós”,<sup>500</sup> ele conta. Wonder já fazia barulho por lá. Caio, ao vê-la no palco, maravilhou-se. Enxergava a possibilidade de refundação política das relações. Nos lugares que transitava “na noite negra e luminosa de Sampa”<sup>501</sup> via outras éticas do eu. Como entendo, esses lugares de desvio não são totalmente imprevisíveis nas ideologias políticas assujeitadoras que forjam as posições de sujeito hedonistas e antissociais que

---

<sup>497</sup> NEDER, Álvaro. “Um homem pra chamar de seu”: discurso musical e construção de gênero. *Per Musi*, n. 28, p. 170-175, 2013.

<sup>498</sup> FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

<sup>499</sup> RITA LEE entrevista Claudia Wonder, *Rádio Amador*, 1988. (5 min.). Disponível em <<https://youtu.be/N6iOXloGuKc>> Acessado em 24/11/2022.

<sup>500</sup> MEU AMIGO Claudia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 out. 2009, Caderno 2. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>501</sup> *Ibid.*

encontramos mundo afora, nas cidades, marcadas pelo racismo, sexismo e outras violências psíquicas/físicas. Prescrevendo comportamentos, voz, aparência, a gramática binária do *closet*<sup>502</sup> atua para a ficção reguladora que chamamos heterossexualidade, normalização contemporânea do corpo que visa a organizar as vidas a partir de seu modelo supremacista, supostamente coerente, que diz o que deve fazer parte e o que deve ficar fora da forma aparente homem/mulher.

“Sucesso”,<sup>503</sup> “mulher da moda”,<sup>504</sup> o nu de Roberta Close é investido, elogiado, “merecia ter nascido mulher”,<sup>505</sup> diz-se sobre ela. Nessa teia discursiva, qualificando travestis como estereotípias, caricaturas femininas, inventa-se a “quase mulher”, como é afirmado sobre Roberta. Reproduz-se um *status* precário para o ser mulher, ao divulgar Close não como uma existência ontológica plena. Como a dizer que a custo “torna-se mulher”, sujeita-se assim o feminino ao escrutínio e à sanção masculina, inferiorizando a mulher como “o outro”, gênese do lugar de alteridade forjado em relação ao pretense humano universal, a posição de sujeito “homem”, que se pensa original. Roberta, de quem se diz “só ter tomado hormônios para conservar suas formas femininas”,<sup>506</sup> ajuda a assegurar uma ideia substantivada de mulher (branca), moldada pela operação de poder que produz corpos inseparáveis do saber-poder, assim capazes de resistência. “Sou mulher, minha cabeça é de mulher, penso como mulher”,<sup>507</sup> repete Roberta à imprensa, refazendo uma estética da diferença, epistemologia e ontologia, que é política, histórica.<sup>508</sup> Close “não faz dieta, nenhum tipo de exercício (talvez, ela não revela, pelo medo de criar músculos tão... masculinos)”,<sup>509</sup> diz-se, “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”.<sup>510</sup> Suposta força, a frágil

---

<sup>502</sup> SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Tradução: Plínio Dentzien. Revisão: Richard Miskolci e Júlio Assis Simões. *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 19-54, 2007.

<sup>503</sup> SUCESSO. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 abr. 1984, Ilustrada, Estilo e prazer, p. 24. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>504</sup> ROBERTA Close, a bela esfinge. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 mai. 1984, Ilustrada, p. 31. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>505</sup> *Ibid.*

<sup>506</sup> NINGUÉM segura essa mulher. Mulher? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 set. 1986, Caderno 2/Teatro, p. 03. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 08/12/2022.

<sup>507</sup> *Ibid.*

<sup>508</sup> PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala*. Relatório para uma academia de psicanalistas. Tradução de Carla Rodrigues. São Paulo: Zahar, 2022.

<sup>509</sup> ROBERTA Close, a bela esfinge. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 mai. 1984, Ilustrada, p. 31. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>510</sup> NINGUÉM segura essa mulher. Mulher? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 set. 1986, Caderno 2/Teatro, p. 03. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 08/12/2022.

masculinidade é produzida, como vemos, em contraste com o modelo de mulher dócil, imaginado pelo dispositivo heterocentrado misógino, reiteraões que também podem ser usadas para desconstruir, desheterossexualizar as formas binárias de socialização que associam corpo dócil e feminização. Novas tecnologias farmacopornográficas,<sup>511</sup> regressivas, refazem gênero, enunciando como ilegível quem não pode ser de imediato designado masculino ou feminino, como acontece no aparecimento de Close. Dela se diz: “está anos-luz da imagem caricatural do travesti desbocado, escandaloso e depravado”, como a dizer “quando não há excesso, parece não haver travesti”,<sup>512</sup> enunciando as subjetividades travestis como abjetas.

Em 1984, Roberta Close causa furor comparável aos mitos sexuais do cinema como a Marilyn Monroe de *Os homens preferem as louras*. O que desperta a atração por Roberta é a propaganda de armários modulados que sai na coluna *Click* da *Playboy*, que gerou telefonemas para a redação da revista pedindo mais. A demanda pelo “verdadeiro” e “indubitável” sexo de Close, como vemos, aumenta quando ela é visibilizada como travesti. Isso ainda em 1983, quando, a pretexto da peça publicitária na qual figurou como modelo, Roberta é matéria na *Folha de S. Paulo*, que ressalta o *slogan* da campanha: “tem coisas que a gente pensa que é, mas não é”. O jornal assim descreve a aparição de Close no comercial de TV carioca: “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”.<sup>513</sup> O texto refere-se à Close como “uma morena bonita, de cabelos longos e físico perfeito”; reconhece, como vemos, a passabilidade de Roberta, o êxito de sua performance de gênero. “Os comentários não ficam só por conta da beleza da moça, mas do seu sexo”, afirma. O acontecimento mostra que os gêneros, nem verdadeiros nem falsos, por sua visibilidade e força reiterativa, natureza imitativa, dissimulando naturalidade, são produzidos e tomados como “a realidade”. Olhando de perto a imagem de mulher que Roberta reproduz, podemos, em lugar da coerência heterossexual, ver uma performance que desnuda sua unidade fabricada.<sup>514</sup> Isso ensina que todo gênero é paródico, ao expor a generificação

---

<sup>511</sup> PRECIADO, Paul B. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

<sup>512</sup> VERAS, Elias Ferreira; ANDREU, Oscar Guasch. A invenção do estigma travesti no Brasil (1970-1980), *História, histórias*, n. 3, v. 5, p. 39–52, 2015.

<sup>513</sup> ROBERTA tenta vencer os preconceitos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 nov. 1983, Ilustrada, p. 31. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>514</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 237-238

como performance temporal e coletiva, não um ato solitário, mas a atuação pública de diferentes estilos e corpos individuais.

Desde os 17 anos, quando decidi assumir fisicamente seu lado feminino (“sou mulher, minha cabeça é feminina; meu corpo é que está errado”), Roberta decidiu que seria modelo. [...]

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 [...]<sup>515</sup>

Roberta complica a ideia de “mulher de verdade”, aproximando-se ao mesmo tempo dessa construção em sua subjetivação. Enunciada como *sui generis*, sua existência torna-se “matéria”. Produzindo desordem de gênero, “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>516</sup> Close desafia a transfobia não nomeada à época. Sem descreditar os históricos mecanismos de construção de gênero, desvia tais mecanismos de seus objetivos originários. Atravessa a heterossexualização do desejo que “exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’”,<sup>517</sup> tomando para si o poder que enuncia um corpo transexual como corrigível. “Sou mulher, minha cabeça é feminina; meu corpo é que está errado”,<sup>518</sup> afirma, diferenciando-se. Ao dizer “travesti é quem se veste de mulher; transexual é quem se sente realmente mulher”,<sup>519</sup> constrói um si mesmo. Expõe os limites e funcionamentos da matriz de inteligibilidade que renaturaliza homem/mulher, produzindo identidades, diferenças, pela especificação de “antinomias”, “disparidades”, hierarquizações.

---

<sup>515</sup> ROBERTA tenta vencer os preconceitos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 nov. 1983, Ilustrada, p. 31. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>516</sup> PROCHNO, Caio César Souza Camargo; ROCHA, Rita Maria Godoy. O jogo do nome nas subjetividades travestis. *Psicologia & Sociedade*, v. 23, n. 2, p. 254-261, 2011.

<sup>517</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a, p. 240.

<sup>518</sup> ROBERTA tenta vencer os preconceitos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 nov. 1983, Ilustrada, p. 31. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>519</sup> *Ibid.*

Em Roberta Close tudo provoca curiosidade. 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>520</sup>

Ao burlar o sistema que afirmava como ilegal seu nome, sua individuação, Roberta, constituindo, como vimos, uma identidade jurídica como artista, abala o regime de verdade que refaz gêneros nos RGs, vestuários, gestos, códigos de portas de banheiro, etc.<sup>521</sup> Designada um “corpo perfeito”, “mulher para homem nenhum botar defeito”, “bela e do lar”, Close encarna uma ideia de mulher ideal. Nessa idealização, a performance cisgênera é potencializada pela branquitude, um diferenciador central. Close vive a construção de seu gênero, reformando modelos identitários com *status* performativo de natural, cisgêneros. Em contato com a ordem discursiva médica hormonal, onde “dizer hormônio é dizer transexualidade”,<sup>522</sup> agencia a forma de sujeição que consiste “na internalização, ou na invisibilização dos mecanismos de controle, na geração de formas de controle difuso, reticular, hormonal e prostético”.<sup>523</sup> Esse poder é algo que se deseja tomar, sua difusão no corpo social é discreta, como diz Preciado sobre o hormônio industrial, tecnologia de

---

<sup>520</sup> NINGUÉM segura essa mulher. *Mulher? O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 set. 1986, Caderno 2/Teatro, p. 03. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 08/12/2022.

<sup>521</sup> PRECIADO, Paul B. *Lixo e Gênero, Mijar/Cagar, Masculino/Feminino*. Tradução de Davi Giordano e Helder Thiago Maia. *Performatus*, n. 20, p. 1-5, 2019.

<sup>522</sup> PRECIADO, Paul B. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

<sup>523</sup> PRECIADO, Paul B. Entrevista com Beatriz Preciado, por Jesús Carrillo. *Poiésis*, n. 15, p. 56, 2010b.

produção e controle de gênero. “Fiz o tratamento, sim. Mas com hormônios femininos”, afirma Roberta, “depois de aparecer ao natural nas páginas da revista *Playboy*”, como se disse em nota da *Folha*, sob o título Moda Close, em 1984.<sup>524</sup> O aparecimento de Roberta, seu acontecimento discursivo, mostra que sexo, uma construção, não é mais natural que gênero.

Após a performatização midiática de sua intimidade, afastando-se do país na década de noventa, Close iniciaria uma luta judicial pela afirmação legal de seu gênero. Assim mostra que nossa capacidade de ação, o que chamam liberdade, a agência subjetiva, é possibilitada por um dado regime de verdade.<sup>525</sup> Controles que disciplinam, normas que tornam o indivíduo sujeito, projetam sujeitos essenciais, estáveis, supostamente imutáveis, organizam os modos possíveis que devemos assumir, dentro de um campo de probabilidades, formas pelas quais eu reconheço o outro ou a mim, que não sendo invariáveis, são históricas, sociais. À sua moda, Close contribui para ajustar, na década de oitenta, as masculinidades e feminilidades que o “desbunde” da década anterior, versão tropical do “fora do armário” dos *gays* americanos,<sup>526</sup> ampliou.

No pós-1968, sob impacto da crítica feminista, considerou-se, em relação ao “masculino”, o equivalente à formulação de Simone de Beauvoir sobre a mulher, ou seja, que “ninguém nasce homem, torna-se”, complexificando as masculinidades.<sup>527</sup> Os códigos de vestuários foram desestabilizados, noções de homem e mulher foram revistas, mas lembro que a roupa unissex, marca registrada da juventude transviada dos anos cinquenta e sessenta, sinônimo de liberdade, é a calça *jeans*, não a saia. Os enunciados em torno de Close, associando a travestis as noções de excesso e indeterminação, lugar de abjeção, mostram que os novos gêneros então surgidos não são externos à matriz heterossexual. Eles funcionam para realimentar a heterossexualidade compulsória, masculinista e misógina, que institui novas categorias hierárquicas, a partir de políticas de identidades sexuais cuja ética aproxima-se da crença no corpo hétero, cisgênero. As histórias de Roberta e Thelma Lipp são enredadas por uma aura normalizante,<sup>528</sup> pela prédica da “reversão sexual”, um discurso conformado pelo

---

<sup>524</sup> MODA Close. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mai. 1984, Ilustrada, Estilo e prazer, p. 46. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>525</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, p. 31.

<sup>526</sup> PERLONGHER, Néstor. *O que é Aids*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

<sup>527</sup> MULLER, Angélica. Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos “anos 1968”. In: PRIORE, Mary del; AMANTINO, Marcia. (Orgs.) *História dos homens no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

<sup>528</sup> LEITE JÚNIOR, Jorge. *Nossos corpos também mudam*: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. São Paulo: Annablume, 2011.

dogma da diferença binária, que invoca o biológico. Roberta é fotografada pela *Playboy*, uma vez mais, após submeter-se à cirurgia de transgenitalização no ano de 1989. Chega às bancas em 1990, “pela primeira vez, o novo corpo de Roberta”, dizia a chamada. Close é interpelada pelo que é hoje chamado, em termos médico-jurídicos, de “redesignação”.

Na esteira do acontecimento Roberta Close, Thelma Lipp assume, em meados dos anos oitenta, o *status* de musa paulista. Jurada no concurso televisivo “Eles e Elas”, quadro do Clube do Bolinha, programa de auditório da TV Bandeirantes, notabiliza-se (imagem 27). Com a proliferação de televisores no país, naquela década, investia-se na consolidação de um público espectador, disseminando-se um leque de programas que exploravam a curiosidade,<sup>529</sup> como programa-líder da TV paulista. O Clube do Bolinha exibia, além de atrações musicais, mulheres desnudas no palco, números de dublagem feitos por travestis, reproduzindo a mulher como sujeito de desejo do homem.<sup>530</sup> Ao encenar e dramatizar o sexismo, o programa promove, naquele momento, o embelezamento, o ser atraente, como sinônimo de juventude e magreza, como imperativo feminino. Em cena, admitida como celebridade, Thelma é destacada em função do grau de credibilidade visual atribuída à sua performance de gênero, participa de uma economia discursiva que, provocando a explosão visível de corpos, gêneros, desejos, sexualidades, constituía um dispositivo de hipervisibilização. Prática significativa, propositora de sentidos, essa tecnologia, dirigida tanto a homens quanto a mulheres, afirma o olhar masculino como o direito de expôr, enquadrar, de ver sem ser visto, concorrendo para a construção relacional dos gêneros.

---

<sup>529</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*. São Paulo: EdUFSCar, 2014b, p. 202.

<sup>530</sup> LAURETIS, Teresa de. Através do espelho. Mulher, cinema e linguagem. *Estudos feministas*, v. 1, n. 1, p. 96-122, 1993.





**Imagem 27:** Thelma jurada no Clube do Bolinha. Fonte: <<https://youtu.be/Km6XGtTFrLs>>. Acessado em 10/12/2022.

O ensaio protagonizado por Thelma na *Playboy*, em 1984, foi nomeado *As rivais de Roberta Close* (imagens 28 e 29), título que sugere a feminilidade como uma obra em aberto, disputada, uma construção precária. Thelma divide as páginas da revista com outra modelo, sendo introduzida aos leitores pelo seguinte texto: “Quem é quem? Muito fácil. Pelas fotos das páginas seguintes, você verá que uma delas é quase uma sócia perfeita de Roberta Close. A sócia é Suzanne. A mulher de verdade”. O jogo imagem-texto explorava, de modo espetacular, a questão da identidade de gênero e o estatuto de “mulher de verdade”, experimentando um controle orwelliano – para evocar aqui o que Deleuze denomina “sociedade de controle”<sup>531</sup> e, ao mesmo tempo, os escritos de Guy Debord e George Orwell, *Sociedade do Espetáculo e 1984*. Refiro-me a formas de auto-exposição, publicização de si, que alimentam a vigilância, a super-visão, a qual se nutre dos modos como desejamos ser vistos.<sup>532</sup> Naquele momento, a discursividade em torno de gêneros, desejos, sexualidades, esforçava-se por reiterar versões naturalizadas de homem/mulher tidas como originais, essenciais, excitando a “estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências”.<sup>533</sup> Thelma escapa do regime de visibilidade/dizibilidade que busca regular corporeidades,

---

<sup>531</sup> DELEUZE, Gilles. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pal Pélbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008a, p. 219-226.

<sup>532</sup> Estou aproveitando os *insights* de Giselle Beiguelman sobre estéticas da vigilância, designação para as tensões e disputas presentes na relação entre política e imagem, na contemporaneidade. BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu editora, 2021.

<sup>533</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 116-117.

subjetivações? Enfraquece o poder cisheteromascuino? Que relações podemos considerar aqui entre a chamada heteronorma e a produção de abjeção?



**Imagens 28 e 29:** “As rivais de Roberta Close”, ensaio da “*Playboy*”, em 1984. Fonte: <<http://demandaweb.blogspot.com/2017/08/a-travesti-thelma-lipp.html>>. Acessado em 10/12/2022.

Ao focalizar o acontecimento Thelma Lipp, destaco os jogos de poder que articulam como estratégias o incentivo, a indução, o facilitar, o dificultar, a sedução. Micropolíticas que foram tensionadas por subjetividades que construíam sua individuação apoiadas na noção de transexual. Como essas subjetividades participam da economia política de discursos que, exercendo um controle-estimulação, explora a vontade de saber e de ver? Thelma concorrerá para rasurar a noção de identidade de gênero original, num movimento que combina acolhida, conformação e resistência, reafirmando, em sua performance, uma

ideia de beleza feminina normalizadora, que indica não haver invenção de si fora das normas históricas que possibilitam os sujeitos.<sup>534</sup>

“Está se abrindo um novo campo pra gente, um outro tipo de gente quer nos ver”, relatou Thelma, em 1984, dizendo sim à visibilização. “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’”.<sup>535</sup> Repetidas vezes enfatiza-se que “ela não gosta do termo travesti”.<sup>536</sup> Esforçando-se por divulgar certa ordem de gênero, esse discurso produz e prolifera aquilo que busca submeter, controlar. Com eficácia política provisória, essa intenção regulatória sugere 1) que a economia heterossexual é sempre tensionada, devendo policiar suas próprias fronteiras, incessantemente; 2) que as políticas de corpos, são históricas, reversíveis, em função da incontrolabilidade dos discursos, gerando a necessidade de novos regimes regulatórios, armários identitários; 3) que as tecnologias que fazem gêneros inteligíveis nos próprios termos pelos quais são pensadas, fracassam. Ao invés de uma análise do poder em termos de sua “intenção”, se é que há uma, esta meditação mostra o poder investido em práticas efetivas e limitadas, “processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos”.<sup>537</sup> Como vemos, a desnaturalização do gênero pode conduzir à reconsolidação da norma cishétero. Ao mesmo tempo, oferecer a oportunidade de uma contraprática discursiva, excedendo seus próprios propósitos.

Opto aqui por não subestimar a possibilidade de ressignificação do discurso assujeitante. Poder que prescreve uma verdade profunda para o sujeito, interiorizada, a partir de um modelo que se naturaliza e afirma como “o original” e “a norma”. Relacional, esse poder garante sua autoperpetuação “com a criação de uma esfera de sujeitos desautorizados, pré-sujeitos, figuras desprezadas, populações apagadas de vista”.<sup>538</sup> Tomo o “aparecer” de Thelma como forma de captura do que há de ficcional na subjetividade, que é materializada,

---

<sup>534</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

<sup>535</sup> TELMA Lip brilha como sereia da noite. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1985, Ilustrada, p. 50. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>536</sup> UM CURSO para os travestis se transformarem em moças finas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 jul. 1984, Geral, p. 17. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>537</sup> FOUCAULT, Michel. Soberania e disciplina. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021d, p. 283.

<sup>538</sup> BUTLER, Judith. Fundações contingentes: feminismo e a questão do “pós-modernismo”. In: BENHABIB, Seyla... [et. al.]. Tradução de Fernanda Veríssimo. *Debates feministas: um intercâmbio filosófico*. São Paulo: Editora UNESP, 2018b, p. 81.

corporalizada, não expressiva, e gera corpos dóceis, normalizados, ao mesmo tempo, resistentes,<sup>539</sup> sujeitos-corpos que “resistem à normalização, fazendo uma citação descontextualizada ou um uso impróprio dessas tecnologias de normalização”.<sup>540</sup> Esse entendimento, uma leitura aberta das tecnologias de controle que operam para produzir posições de sujeito, afasta-se da dicotomia poder-liberdade. Enxerga falhas na trama tecida para conter a produção de descontinuidades, interstícios, tensões.

*Thelma, o que é um travesti e por que você não é um?*

Travesti é uma caricatura de uma mulher e eu não sou uma caricatura, eu sou uma mulher. Travesti é o exagero, quadris enormes, seios muito grandes, maçãs do rosto enormes, gestos abrutalhados, de uma coisa indefinida que não é homem e não é mulher, que você olha e você vê que é um homem vestido de mulher, que tem uma cabeça completamente diferente, que sai à rua para chamar a atenção, para as pessoas saibam que é um travesti. Eu não sou nada disso e não tenho a mínima intenção de ser. E é isso que faz com que as pessoas sejam agressivas com os travestis, porque os travestis também são muito agressivos com as pessoas, fisicamente também, na forma de agir e de tratar com as pessoas. Se acham, por exemplo, melhor que as mulheres, então eles fazem o exagero em corpo. Então eu acho que é isso que é um travesti e que diferencia de mim. Eu quero me misturar com a multidão, não quero me sobressair à multidão. Dá pra você entender?

*Thelma, você acha que a beleza de uma mulher assim como a sua facilita a vida?*

A beleza abre muitas portas, ajuda muito. [...] A mim, por exemplo, ajudou em alguma coisa, não vou dizer que não, porque eu também tinha de usar, se eu recebi também não vou ser boba de desperdiçar isso daí, esse dom que a natureza me deu, mas também associado a outra coisa, a desenvolver a sua capacidade de pensamento, não é só a beleza física que faz com que você consiga seus trabalhos, que faça perdurar as amizades. [...] E também é um problema muito grande, você precisa se preparar: as pessoas sempre te elogiam, você se olha no espelho, você se acha uma mulher bonita e a idade vai passando e isso vai acabando e a gente precisa se prepara pra isso, porque tem o outro lado que não é só beleza. Então não pode viver em prol só da beleza, do culto do seu corpo, do seu rosto. Você precisa se preparar pra uma outra etapa que é a velhice, a meia idade. [...]<sup>541</sup>

Thelma, ao relatar a si mesma, transforma seu corpo em lugar de transmissão e replicação do poder, o poder do qual queremos, desejamos nos apoderar. A reivindicação do

---

<sup>539</sup> McLAREN, Margareth. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016.

<sup>540</sup> PRECIADO, Paul B. Entrevista com Beatriz Preciado, por Jesús Carrillo. *Poiésis*, n. 15, p. 55, 2010.

<sup>541</sup> DORES de Amor. Matthias Kälin e Pierre-Alain Meier. São Paulo: 1987. (58 min.).

corpo, o desejo insistente e obstinado de si, busca afastar o modelo de corpo aludido como “simulacro”, “fraude”, o “outro do outro”. Um empenho para afugentar sentidos de abjeção, disfarçar marcas. Lançando mão do modelo acessível de corpo não-trans, branco e heterocentrado, Thelma reforça um ideal de aparência estável e imutável, o projeto de auto-embelezamento que podemos designar “jovem para sempre”. Isso mostra que

não se pode estar a uma distância instrumental dos termos por meio dos quais se experimenta uma violação. Ao ocupar e deixar-se ocupar por esses termos, corre-se o risco de cair na cumplicidade, em uma repetição, de recair na injúria. Contudo, essa é também a ocasião para elaborar o poder de mobilização da injúria, de uma interpelação que nunca se escolheu sofrer. Onde se poderia entender a violação como um trauma que só pode induzir a uma compulsão à repetição destrutiva (e claramente essa é uma poderosa consequência da violação), parece também possível reconhecer a força da repetição como a própria condição de uma resposta afirmativa à violação.<sup>542</sup>

Hipervisibilizada na década de oitenta, ela enxergou, na condição posterior do anonimato, afastada de luzes, *flashes*, refletores, um “estar fora de si”. O relato acima constitui confissão para o documentário *Dores de amor*, de 1987. Diferentemente das travestis filmadas no palco ou na “noite”, Thelma aparece em contexto doméstico, ao lado da mãe. Noto o sorriso doce, posado, de Thelma, que dura alguns segundos quando ela é perguntada sobre beleza e feminino. Exercitando a criatividade e inteligência, Thelma transforma seu discurso em fazer, seu corpo, gênero, desejos, afetos e sexualidade implicados numa rede que ela integra e usa, um trabalho de si que é “24 horas, acordo de menina”,<sup>543</sup> conforme dirá em sua última entrevista televisiva. Wonder, que chegou a dar ao *Estadão* uma entrevista de duas páginas com Thelma Lipp nos anos oitenta, lembra que Roberta e Thelma, belíssimas, fizeram história ao posarem para a *Playboy*. Performando o gênero “garotinha” (Thelma) e o tipo “mulherão fatal” (Roberta), para se manter no mundo artístico, ambas precisaram “matar um leão por dia”, seguindo um ditado da classe que explica a força e fragilidade de Thelma, conforme o relato de Wonder que cito.<sup>544</sup>

---

<sup>542</sup> BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. Os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 edições, 2020, p. 213.

<sup>543</sup> OTÁVIO Mesquita recebe Thelma Lippi e mostra a noite nas ruas na vida das travestis em SP. *Associação GLBT de Aguai AGA*. 2012. (43 min.). Disponível em <<https://youtu.be/ScrDMPEzHi0>>. Acessado em 08/12/2022.

<sup>544</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 119-121.

Em 1987, Thelma atrai o interesse do cineasta Alain-Meier, que a elencou para protagonizar o longa intitulado *Thelma*, que se realizaria, mais tarde, sem ela. O drama começa a ser projetado nos bastidores de *Dores de amor*. O cineasta se dizia “atraído por essa ambiguidade do travesti”,<sup>545</sup> termo que Thelma rechaça. Na ficção, Thelma envolve-se com um homem rejeitado pela esposa, “eles namoram - mas no último minuto Thelma sempre se contém. [...] até que [ele] descobre que ela é uma transexual que, para mantê-lo com ela, está mentindo desde o início. Dividido entre o amor e a repulsa, Vincent precisa fazer uma escolha”, conforme a sinopse. A história é ambientada na Suíça, Itália e Grécia, é “um filme lindo e denso, assim como geralmente é uma história de amor em que o proibido está sempre à espreita”, no olhar de Claudia Wonder.<sup>546</sup> Ficcionaliza a vida de Thelma Lipp. Uma atriz trans (imagens 30 e 31) foi escalada para o papel principal. A trama se realizou sem aquela que a inspirou, quem já vinha atuando nos palcos e inclusive pretendia desenvolver-se como atriz.

Em 2001, Thelma seria ainda preterida do *casting* do filme *Carandiru*, de Hector Babenco, cujo roteiro incluía uma personagem trans, a travesti Lady Di, papel que lhe caberia, assumido por um ator cis. Conforme o relato de Claudia Wonder, Thelma, em conversa, no ano de 2002, declarou que para ela foi um baque o cancelamento do convite para encarnar Lady Di, personagem que significaria uma arrancada na carreira de atriz, segundo imaginou. Na época, Claudia e ela teriam cogitado acionar o Sindicato dos Artistas no sentido de reivindicar espaços de atuação para artistas trans e travestis. Abririam assim uma discussão sobre empregabilidade e representatividade trans nas artes, sobre o que hoje designamos *transfake*, analogamente à prática teatral racista denominada *black face*. Técnica hoje contestada, o *black face* popularizou-se no século dezenove entre os norte-americanos. Era adotado em *shows* de comédia, por atores brancos, que usavam maquiagem grotesca para caracterizar personagens negras de modo ridicularizante. Teve lastro no Brasil do século vinte, sendo empregada em teatros e televisão. Para além da ausência de atrizes e atores trans e travestis nos palcos e telas, o *transfake*, análogo ao *black face*, conforme entendia Claudia Wonder, reencena equívocos sobre as vivências trans. Desconsidera assim existências, que não são “apenas uma fantasia, um disfarce, mas sim um gênero humano, digno de

---

<sup>545</sup> CINEASTA suíço vai filmar com Thelma Lipp. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jan. 1988, Ilustrada, p. 35. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>546</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 122.

visibilidade”.<sup>547</sup> Claudia, sua história potente, é vivida em 2022 pela atriz trans Wallie Ruy, na encenação *Wonder! Vem pra barra pesada*. No presente, seguem os embates para que as subjetividades, corpos, as presenças de pessoas travestis sejam naturalizadas e humanizadas como existências reais.<sup>548</sup>



**Imagens 30 e 31:** A atriz trans franco-argelina, Pascale Ourbih, no longa “Thelma”. Fonte: <<https://mubi.com/pt/films/thelma-2001>>. Acessado em 10/12/2022.

Ao fim da vida, Thelma, que morreu em 2004, cortou os cabelos, retirou as próteses de silicone dos seios, desrealizando a imagem de si que materializara para as lentes e as câmeras, movida uma vez mais pelo desejo de normalização que relatou aos cineastas suíços na década de oitenta: “eu quero me misturar com a multidão, não quero me sobressair”.<sup>549</sup> Em sua última aparição em televisão, no ano de 2002, referindo-se à dependência química que a acompanhou até seus últimos dias, Thelma diz que “era uma mulher de enlouquecer e realmente enlouqueci”.<sup>550</sup> Vendo-se diante da necessidade de sintetizar o modelo de feminino que desejou para si, Thelma, com inteligência, alcançou, nos anos oitenta, fama, celebridade, “um rosto”. À espreita, estava o poder, que produz, às vezes, apagamentos, articulando, nos jogos entre liberdades, excitação e frustração.

Tentada pelo teatro, Thelma marcou presença, no fim daquela década, na peça *Terezinha de Jesus*, do premiado dramaturgo Ronaldo Ciambroni, quem levou para os palcos

---

<sup>547</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 150.

<sup>548</sup> Para mais sobre empregabilidade, transfobia e representatividade trans, ver: CARTA aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero. 2018. *Revista Cult*. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/>. Acessado em 06/07/2019.

<sup>549</sup> DORES de Amor. Matthias Kälin e Pierre-Alain Meier. São Paulo: 1987. (58 min.).

<sup>550</sup> OTÁVIO Mesquita recebe Thelma Lippi e mostra a noite nas ruas na vida das travestis em SP. *Associação GLBT de Aguai AGA*. 2012. (43 min.). Disponível em <<https://youtu.be/ScrDMPEzHi0>>. Acessado em 08/12/2022.

musas da Boca do Lixo. Thelma Lipp vivia, no palco, a história de uma jovem que se transforma em artista até conhecer três cavalheiros que, como na cantiga de roda, vão lhe dar fama, ouro e glória em troca de amor. “Independentemente de ela se realizar ou não como ser humano, dava certo como estrela do *showbiz*”,<sup>551</sup> o diretor lembra assim a personagem, destacando que a Terezinha de Jesus travesti era adorada por platéias hétero. La Close também atuou em teatro, esse foi um de seus muitos começos. No velho “Teatro Brigitte Blair”, no Rio, apresentava-se em *shows*, “não gostava muito daquele negócio de teatro rebolado, mas era uma oportunidade para aparecer”.<sup>552</sup> Presença vip em eventos, em 1986, ela vive no palco a comédia *Uma vez por semana*, promovida com a propaganda em torno do mito que se havia tornado. Contracena com Jece Valadão, conhecido então por encarnar “machões” (referência ao que se considera como exacerbação do “masculino”) em filmes erótico-policiais.<sup>553</sup>

Após o *boom*, com o reinado das *drag queens* na década seguinte, há uma queda nesses trabalhos, como lembra Wonder “e os convites para as ‘bonitas’ foram diminuindo”.<sup>554</sup> A cena *drag* sai então do *underground* para dominar baladas, nos anos noventa. Wonder, retornando de uma temporada exilada na Europa, impõe-se, rearticula-se. “Não sou uma *drag queen*, eu sou travesti”<sup>555</sup>, diz. Compõe então uma nova versão de si ao adotar o gênero música eletrônica, em voga. “A música é minha vida”, diz Claudia, uma reflexão sobre o devir, o tempo. “O músico tem de ser a música”,<sup>556</sup> afirma, mostrando que o trabalho estético é atravessado por relações de si consigo. “Me definir como travesti que canta *rock* era pouco”,<sup>557</sup> entendia, arquitetando uma desconstrução, como fez nos anos oitenta, quando criticou o chavão da “travesti que dubla” e inventou para si um lugar onde pudesse mais: cantar, andar, dizer, querer.

O acontecimento Thelma, “símbolo sexual da Nova República”,<sup>558</sup> dramatiza estratégias e táticas que compareciam à anatomia política daquele momento, em fins da ditadura, os discursos úteis, funcionamentos cisnormativos, a partir dos quais pessoas

---

<sup>551</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 59-60.

<sup>552</sup> NINGUÉM segura essa mulher. Mulher? *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 set. 1986, p. 3. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 08/12/2022.

<sup>553</sup> *Ibid.*

<sup>554</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 120.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>558</sup> GRITO de Carnaval “Tantã” festeja a Nova República. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 fev. 1985, Geral, p. 20. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.



não-cis-heterossexuais, trans-existências, transformam-se em “uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida”.<sup>559</sup> À luz de um dispositivo de gênero, “todas estas figuras, outrora apenas entrevistas, têm agora de avançar para tomar a palavra e fazer a difícil confissão daquilo que são”.<sup>560</sup> Isso mostra que o poder, menos que banir, censurar, regulamentar, administrar, incitando, impele, produz sujeitos desejantes no interior de relações que, parecendo interditar, animam, conduzem à ação. Naqueles anos de chumbo, o sujeito normal, regular, é interrogado a partir de subjetividades que são tomadas como uma natureza singular, moldando, na ordem do masculino e do feminino, corpos binários, substantivos, a normalidade cisheterocentrada. Perguntada sobre suas reivindicações à Constituinte, em 1987, Wonder, “resposta politizada à Roberta Close”,<sup>561</sup> como se disse à época, acusava os limites da abertura política naquele momento, práticas que permitiam a perpetuação de violações específicas. Ao dizer, referindo-se à subjetividade travesti, “o principal: é que nos respeitem como seres humanos”,<sup>562</sup> denunciava o dispositivo histórico de gênero/humanização, heterossexista, que imagina a verdade do sujeito, suposta interioridade do indivíduo (a identidade), como essencial, útil e perigosa.

### 3.3 Vômito do mito da nova geração

Aqui Wonder volta à cena. Em meados dos anos oitenta, conforme nota do *Estadão*, de abril de 1986, Claudia foi barrada no TV Mulher, “travesti não pode. Claudia só poderia aparecer como integrante de uma banda, não como uma individualidade”,<sup>563</sup> o jornal diz, reencenando a injúria. Levado ao ar pela Globo, o TV Mulher, revista eletrônica, em sintonia com o momento, pautava, como se disse na estreia em 1980, “o que é feminino e o que é feminismo”, gerando reações históricas por reproduzir, à luz do dia, termos como “orgasmo” e “vagina”. Àquela altura, em que a categoria empregada no feminismo era a categoria genérica “mulher”, Claudia incorpora travestis à agenda igualitarista feminista,

---

<sup>559</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhaon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2012a, p. 50.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>561</sup> NOVA musa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 abr. 1985, Ilustrada, Estilo e prazer, p. 84. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>562</sup> CLÁUDIA e Thelma, dois rapazes de muito peito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 nov. 1986, Caderno 2, p. 06. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 08/12/2022.

<sup>563</sup> BARRADA na Globo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 jun. 1986, Caderno 2, p. 7. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

leia-se aqui feminismo cis e hétero, brancocentrado, que reivindicava para o feminino o direito ao corpo e à sexualidade, principalmente. Em cartaz no Teatro do Bixiga, Wonder, divisa o mito da “transfobia cordial”. Reage à travestifobia, que não tinha esse nome, com uma proposição crítica: “arte no Brasil tem sexo”.<sup>564</sup>

Wonder não apenas abala, como vemos, a imagem de travesti que “canta, dança e dubla”, desrespeita outros enclaves. Em 1984, em nota assinada pelo escritor Walcyrr Carrasco, jornalista homossexual que viria a ser novelista da Globo, a *Folha de S. Paulo* informa: Wonder atuava 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”.<sup>565</sup> Estabelecendo alianças com feminismos, a travesti contribuía, naquela década, para atualizar o construto homem/mulher, datado. Em 1985, Claudia, preparando-se para estrear no *Madame Satã* o espetáculo *Se eu Fosse um Boy*, é referida na imprensa paulistana como “resposta politizada à Roberta Close”,<sup>566</sup> um enredo acirrando rivalidades com a carioca Roberta. Transexual, Close ajuda a reformar, naquele momento, como vimos, o estatuto de homem e mulher, o que se entendia por “sexo”, gênero hoje, masculino e feminino. Noto que o jornalista Walcyrr Carrasco emprega o termo gênero de modo bastante próximo ao senso comum atual, com o sentido de performance.

Wonder se destacava na cena alternativa, explorando o *rock* como grito de contestação. Colaborava com o Oficina, transformado em grupo na década de setenta por Zé Celso e companhia. Participa, por exemplo, da improvisada encenação chamada *Round Final x Happy End*, acontecida em 1986, uma irônica “cerimônia de acordo” para pagamento de aluguéis devidos pelo dramaturgo ao ex-proprietário do Oficina, além de impostos cobrados pela prefeitura de Jânio Quadros. Arbitrada em juízo, a dívida seria saldada com imóveis da mãe de Zé Celso, representada na “peça”, um criativo protesto, por Claudia Wonder, conforme notícia a *Folha*:

O enredo era simples, como nas peças de Brecht: as hostilidades entre credores e devedores podem cessar com um acordo entre as partes. Entre as três possibilidades apresentadas pelos últimos – a dívida transformada numa

---

<sup>564</sup> WONDER, Claudia. In: BARRADA na Globo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 jun. 1986, Caderno 2, p. 7. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>565</sup> DEPOIMENTOS. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 mai. 1984, Ilustrada, Estilo e prazer, p. 44. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>566</sup> NOVA musa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 abr. 1985, Ilustrada, Estilo e prazer, p. 84. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

placa no saguão do teatro; a participação nas quotas da montagem de “As Bacantes”, para inaugurar o teatro em agosto; ou, finalmente, o investimento puro do dinheiro para desconto futuro no Imposto de Renda (lei Sarney) – nenhuma parece atrair o ex-proprietário, cujos representantes saíram anteontem, visivelmente irritados.

Os integrantes da Associação Uzyna-Uzona não desistiram. Enviaram a proposta (o texto da “peça”) ao escritório dos advogados e se preparam, agora, para a próxima luta, que é conseguir do empresário Silvio Santos a doação do terreno contíguo à área ocupada pelo Oficina na rua Jaceguay, 520, no bairro do Bexiga (zona central de São Paulo). Zé Celso e os atores do Oficina deverão comparecer, brevemente, ao “Porta da Esperança” de SS, quadro que o apresentador mantém em seu programa dominical no SBT, para pedir o terreno, que ora é ocupado como estacionamento, para ampliar o espaço comunitário do novo Oficina. Enquanto isso, continuam esperando que o ministério da Cultura mande uma grana para ajudar nas reformas. Não se trata mais de teatro, mas de uma novela pública, cujo epílogo está sendo aguardado há muitos e muitos anos.<sup>567</sup>

Do ano de 1986, a reportagem narra um capítulo da disputa, ainda hoje em aberto, pelo entorno do teatro, visado pelo empresário “SS”, dono do Baú da Felicidade. Dramatiza a noção de artempolítica. Proponho aqui uma aproximação da noção de vida artista, que Foucault diferencia da conhecida expressão “vida artística”, com o conceito de artivismo,<sup>568</sup> uma categoria analítica que “estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão”,<sup>569</sup> arte como política. Essa linha de atuação, que se diferencia do que era entendido, na ditadura, como “arte engajada” e “arte de protesto”, aproxima-se do anárquico como forma de invenção existencial,<sup>570</sup> um pensamento que “brotou de um movimento coletivo que, por sua vez, explodiu orgiasticamente na minha obra teatral. [...] Ele mexeu no meu corpo, no sistema nervoso da época”,<sup>571</sup> conforme relata Zé Celso, valorando a produção

---

<sup>567</sup> A NOVELA do teatro Oficina continua ainda sem epílogo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mai. 1986, Ilustrada, p. 54. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 22/01/2023.

<sup>568</sup> Ver: COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artivista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 11-40.; FRANCISCO, Eduardo Pereira. Em busca de categorias teóricas-metodológicas para analisar a arte por uma perspectiva *queer*. *Ambivalências*, v. 4, n. 8, p. 50-80, 2016.; GIOVANNI, Julia Ruiz Di. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e artivismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015.; MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015.; STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patricia. Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Estudos Feministas*, v. 26, n. 2, p. 01-19, 2018.

<sup>569</sup> RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*. Dossiê Artivismo: políticas e performances políticas na rua e na rede, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015..

<sup>570</sup> MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 101.

<sup>571</sup> COSTA, Maria Cristina Castilho (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008, p. 89-90.

artística como dissensão, posicionamento político.<sup>572</sup> Com sua proposta coletiva, libidinal, inspiradora, o Oficina, enquanto “teatro de festa”, trabalha para radicalizar a experiência que torna possível o sujeito como ator político. Entende que teatro “tem de ser um *ato* político, e o *ato* da revolução política é teatral”.<sup>573</sup> Assim, distancia-se do teatro que dirige à não-participação, que se presume pedagógico ou procura entregar uma “mensagem”, um “conceito”, uma visão político-moral de mundo.

No final de 1985, Claudia sacudiu com sua atuação a apreciação cisgênera da plateia de *O homem e o cavalo*.<sup>574</sup> Na peça, Zé Celso buscava uma atriz “que tivesse verdade”, Claudia relata, com orgulho, mais tarde, lembrando que substituiu, no papel, a atriz Sonia Braga, uma mulher cis.<sup>575</sup> Na *Folha* do dia 19 de dezembro de 1985, o crítico teatral Edelcio Mostaço trai o incômodo pela presença da Camarada Verdade travesti na montagem apresentada no Teatro Sérgio Cardoso que atraiu mil e duzentas pessoas. Nomeando atores e atrizes, o crítico aponta que havia no palco “um travesti e - para tantos homens - um cavalo de verdade”. Conforme enxergou a reportagem da *Ilustrada*, a estreia foi um acontecimento:

#### *Uma grande noite do “Uzyna”*

Foram necessários 51 anos de espera para que a peça de Oswald de Andrade, “O Homem e o Cavalo”, chegasse ao palco em grande estilo. Desencantado, finalmente, na noite da última terça-feira, o ousado projeto antropofágico de submeter a civilização ocidental e cristã a um julgamento foi transformado, em menos de duas semanas, pelo diretor teatral José Celso Martinez Correa, 48, numa montagem que, desde já, pode ser considerada como um divisor de águas do teatro brasileiro. [...] Durante quase quatro horas, figuras míticas como Cristo, Madalena, Verônica e São Pedro além de ditadores como Hitler e filhos de Stalin desfilaram diante de uma plateia incrédula. Há tempos o teatro brasileiro não via um manifesto tão enérgico.

Contracenando com profissionais experientes como Raul Cortez, Lélia Abramo [...] Nelson Xavier e um elenco “*all star*”, trinta crianças e artistas novatos disputaram espaço no palco para contar a fábula utópica do socialismo oswaldiano visto por José Celso. [...] Ninguém acreditava que a montagem – complicadíssima – fosse sair. Mas lá estavam, no palco, [...] o travesti Cláudia Wonder mandando crucificar novamente Cristo, uma Madalena provocando a plateia com sua nudez, as crianças de Stalin repetindo os refrões da doutrina socialista, enfim todos os personagens

<sup>572</sup> MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015.

<sup>573</sup> MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 116.

<sup>574</sup> TRÓI, Marcelo de. *Corpo dissidente e desaprendizagem*: do Teat(r)o Oficina aos a(r)tivismos *queer*. 2018. 163 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2018.

<sup>575</sup> MEU AMIGO Claudia. Dácio Pinheiro. São Paulo: Piloto, 2009. (87 min.).

criados por Oswald que, durante meio século ficaram morgando no limbo teatral. Foi o renascimento do Oficina, agora uma “Uzyna” teatral [...].<sup>576</sup>

A encenação em São Paulo coroa o texto-tabu oswaldiano desde a década de trinta vetado. A Camarada Verdade, figura alegórica do texto, é um divisor de águas, carregada pela provocante atuação da travesti Claudia. “Eu sou a Verdade!”, dizia o texto oswaldiano. Wonder declamava e se despia na semi-encenação, como vemos nas imagens (imagens 32 a 35). Nas palavras do encenador Zé Celso, a montagem é uma vitória política, mostrando que a censura pode funcionar como uma “epifania de tabus”, ele diz, pois “o teatro sempre dependeu muito das coisas concretas, ou seja, dos obstáculos que ele tem de atravessar para apresentar uma peça ao vivo”.<sup>577</sup> Ao tornar visíveis, enquanto subjetividades falantes, pensantes, corporeidades condenadas a aparecer na obscuridade, esse ato insurgente, o te-ato – como concebe Zé Celso a transformação da arte em vida e da vida em arte – contrapõe à polícia – ordem gendrada masculinista violenta que condiciona existências – a política.<sup>578</sup> Comparo a Camarada Verdade de Wonder, na ditadura, à Jesus travesti de Renata Carvalho, no pós-golpe de 2016.<sup>579</sup> A peça transfeminista *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, uma adaptação estrangeira, dá voz e vida a um Jesus reencarnado travesti. Perturba o acordo societário masculinista, lgbtfóbico, o identitarismo cristão, heteropatriarcal, transmisógeno, que, “em nome de Deus e da família”, ideologias de gênero, corrói democracias.

---

<sup>576</sup> UMA GRANDE noite do “Uzyna”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1985, Ilustrada, p. 45. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>577</sup> COSTA, Maria Cristina Castilho (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008, p. 94.

<sup>578</sup> TRÓI, Marcelo de. *Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos a(r)tivismos queer*. 2018. 163 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2018.

<sup>579</sup> QUINALHA, Renan. “Em nome de Deus e da família”: um golpe contra a diversidade. In: SINGER, André... [et. al.]. *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 131-138.



**Imagens 32 a 35:** “Eu sou a Verdade!”. Wonder na semiencenação da obra oswaldiana *O homem e o cavalo*. Fonte: MEU AMIGO Claudia. Dácio Pinheiro. São Paulo: Piloto, 2009. (87 min.). (Reprodução).

Em regimes que produzem a precariedade de maneira sistêmica, os corpos, enquanto meios e fins, podem assumir a forma de uma performatividade plural.<sup>580</sup> Essa política, seguindo aqui os *insights* de Butler sobre corpos, condição precária e performatividade, reconfigura o que chamamos “público”.<sup>581</sup> Com Foucault, podemos elaborar, a partir dessa reflexão, uma crítica a teorias de ação totais e totalitárias, despolitizantes, que não alcançam, invisibilizam, lutas diferenciais, voltadas contra explorações políticas, econômicas, mas também contra sujeições identitárias.<sup>582</sup>

Refletindo sobre militância artística, para o *Estadão*, em 2009, Claudia – no momento da entrevista, vivendo no Jardins, em São Paulo, seu último endereço – diz que

<sup>580</sup> BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>582</sup> Ver: LAGASNERIE, Geoffroy de. *A última lição de Michel Foucault*. Tradução de André Telles. São Paulo: Três estrelas, 2013, p. 110.; FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: FOUCAULT, Michel. *Repensar a política*. Ditos & Escritos VI. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 292.

começou “fazendo *show* porque queria ser artista. Não decidi ser militante, encarei a polícia, não sabia o que fazia, mas sabia que estava brigando pelo meu direito. Não existia um movimento”, ela afirma. Sugerindo a vulnerabilidade não como sinônimo de inatividade, esse relato mostra que “o poder, por seus mecanismos, é interminável (o que não significa que ele seja todo-poderoso, muito pelo contrário)”,<sup>583</sup> sendo a liberdade inerente às relações de poder, as quais são dobráveis, podem desatar linhas de fuga, seguindo o Foucault deleuziano. Wonder, conforme a própria, “vivia num meio criativo [...]. Eu li Nietzsche, Jung, conheci Roberto Piva, Glauco Mattoso, raspei a cabeça e comecei a escrever”,<sup>584</sup> relata em seu livro, apontando a subjetivação artista como gesto político, desejo de criação, “raspei a cabeça e comecei a escrever”, ela diz, referindo-se aos exercícios por meio dos quais buscou dar forma à sua subjetividade, na relação com seus próximos, para compor um estilo de vida potente.

A versão subversiva que fez de Lou Reed, “é uma história quase autobiográfica das barras que já passei”,<sup>585</sup> diz, “José fugiu do interior pra capital/ Cruzou de carona o seu país/ E no caminho ele raspou as pernas/ Ele virou ela e chamou: Ei, cara/ Vem pra barra-pesada”. Claudia dizia cantar seu universo, “já nos anos oitenta eu cantava *vem pra barra pesada*”. Wonder conta isso em seu último ano de vida, como a dizer que as provas, lutas, são um meio de conversão a si, tendo por fim o estar vivo e não sujeitado. Ao morrer, em 2010, ela deixaria como rastros de sua artevida escritos, entrevistas, seu estilo, a bandeira em defesa de direitos, dignidade e não apenas visibilidade, como ressaltava.

Na década de oitenta, Claudia encampou batalhas locais, à altura dos coletivos antigolpe do período, pela democratização do país. No ano de 1985, marchou contra agressões e prisões, em protesto, reunindo travestis que viviam na casa de Brenda Lee, “os *gays* não compareceram”, ela conta.<sup>586</sup> No segundo capítulo desta tese, falei sobre essa forma de alianças entre os que se veem vulnerabilizados,<sup>587</sup> ao abordar a atuação da travesti Brenda. Em 1984, como vimos, Brenda adquiriu um imóvel e institui ali uma pensão. Essa pensão transformou-se num lugar de acolhimento, uma casa. Brenda, considerada forte, constituiu-se como referência para travestis que, expulsas por familiares de suas casas e em situação de

---

<sup>583</sup> FOUCAULT, Michel. É inútil revoltar-se? In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Ditos & Escritos V. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004e, p. 80.

<sup>584</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 53.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>586</sup> MEU AMIGO Claudia. Dácio Pinheiro. São Paulo: Piloto, 2009. (87 min.).

<sup>587</sup> BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.

vulnerabilidade, buscavam nela proteção. A casa de Brenda Lee, com o acontecimento da aids, na década de oitenta, tornou-se refúgio para travestis soropositivas e/ou vitimadas por violências acontecidas naqueles anos.<sup>588</sup> Brenda Lee e seu trabalho subsistiram em situação de precariedade, na forma de doações, envolta por vínculos de solidariedade que ressignificam os termos “parentesco” e “família”. Brenda, que seria assassinada em 1996, impõe-se pela coragem e criatividade, abalando a imagem de travestis fixada entre o espetáculo e a prostituição, ao subjetivar-se como militante.

Em 1985, quando se formalizaram os primeiros apoios à Casa, primeiro centro de referência no cuidado a pacientes sociais com hiv/aids no país, uma verdadeira “caça” era comandada pelo delegado paulistano Wilson Richetti, atentando contra os direitos humanos de travestis e prostitutas. Naquele ano, no dia 21 de abril, as travestis que viviam com Brenda Lee integraram uma manifestação, conforme mencionei. Com cerca de 30 pessoas, o ato saiu da avenida Brigadeiro Luís Antônio e seguiu pela Paulista até o Instituto do Coração (Incor), onde estava internado e faleceu, naquela noite, o recém-eleito presidente da República, Tancredo Neves. Instituído alianças, o estilo comunitário de Brenda dramatiza enfrentamentos que opunham, nos oitenta, à conduta do “respeitável militante homossexual” outras lutas por vidas vivíveis, habitáveis.<sup>589</sup> Tomo por empréstimo o termo utilizado pelo antropólogo Edward MacRae em 1982 em referência ao então designado movimento homossexual brasileiro, termo apropriado por Mario Felipe de Lima Carvalho em sua dissertação sobre identidade, política e saúde no movimento de travestis e transexuais, que reconhece o trabalho de Brenda Lee, muitas vezes invisibilizado.

O espectro de um tal “câncer gay” rondava a noite, naqueles anos. A aids cerceava ânimos, causando baixas. O líquido vermelho viscoso, groselha, que a travesti Claudia transubstancia em sangue na performance *Vômito do mito*, era endereçado, portanto. Naquele momento, em São Paulo, acontecia a visibilização da doença e morte como destino/lugar de certas corporeidades. A aids, “vírus moralista”, nas palavras de Wonder, formava um “buraco cultural”, ela disse isso no ano de 1987.<sup>590</sup> Mais tarde, referiu-se aos anos oitenta como uma

---

<sup>588</sup> RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço.; GÓIS, João Bosco Hora. Homossexualidades e construção de mecanismos de proteção social. *Pensamiento Actual*, v. 14, n. 23, p. 19-27, 2014a.

<sup>589</sup> Ver: CARVALHO, Mario Felipe de Lima. *Que mulher é essa?* Identidade, política e saúde no movimento de travestis e transexuais. 2011a. 149 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011a.; MACRAE, Edward. Os respeitáveis militantes e as bichas loucas. In: MACRAE, Edward. *A construção da igualdade: política e identidade homossexual no Brasil da “abertura”*. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 37-49.

<sup>590</sup> TEMPORADA de caça. Rita Moreira, São Paulo, 1988. (28 min.).



década “muito melancólica”, ao mesmo tempo marcada pela volúpia criativa: “o agito era cultural e as pessoas queriam transformar essa melancolia em arte. Transmutar isso em som, performance, pintura, literatura, etc”.<sup>591</sup> É sintomático o relato de Claudia, ele indica um estado em que as práticas de liberdade encontravam-se restritas e limitadas, quando “as relações de poder, em vez de serem móveis e permitirem aos diferentes parceiros uma estratégia que os modifique, se encontram bloqueadas e cristalizadas [...] por instrumentos que tanto podem ser econômicos quanto políticos ou militares”,<sup>592</sup> o que Foucault chama estado de dominação.

Claudia vira uma estrela da cena que surgia, dita alternativa, mas “as pessoas tinham medo de encostar em quem era bicha. Imagina se alguém tinha interesse de gravar o disco de um travesti”,<sup>593</sup> ela conta, atestando a presença de um dispositivo histórico que endemiza a doença, naquele momento, como sendo própria das travestilidades.<sup>594</sup> Ela sinaliza a forclusão do gênero travesti, abjurado pelo sistema heterossexual de forma “preventiva”, como um luto por vidas que “não podem acontecer”, luto não pranteado e não pranteável, perdas não nomeadas/reconhecidas, que não produzem sangue, como diz Butler, com Freud, sobre a melancolia, o “buraco” formado por mortes desencarnadas, sem pesar.<sup>595</sup> Assim, Wonder acusa as novas impermeabilidades que emergem com a irrupção da aids. É quando realiza o seu visceral *Vômito do mito* (imagem 36), “um banho de sangue no público”, para usar os termos da *Folha de S. Paulo* na estreia, “revisão da própria ideia corrente de teatro”, diz o jornal, nova “aparição-choque” de Claudia após a *Camarada Verdade*, no ano anterior.<sup>596</sup> A travesti provocava um curto-circuito no *underground*.

---

<sup>591</sup> WONDER, Claudia. In: MORAES, Marcelo Leite de. *Madame Satã: o templo do underground dos anos 80*. Lira Editora Ltda., 2006, p. 55.

<sup>592</sup> FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Ditos & Escritos V. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c, p. 266.

<sup>593</sup> WONDER, Claudia. In: MEU AMIGO Cláudia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 out. 2009, p. 4. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>594</sup> MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. *Sexualidad, salud y sociedad* – Revista Latinoamericana. n. 1, p. 125-157, 2009b.

<sup>595</sup> BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019c, p. 147-148.

<sup>596</sup> VOMITAR o mito. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1986, Ilustrada, Teatro, p. 24. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.



**Imagem 36:** Ápice da performance *Vômito do mito*, realizada no Satã, década de oitenta.  
Fonte: MEU AMIGO Claudia. Dácio Pinheiro. São Paulo: Piloto, 2009. (87 min.).  
(Reprodução).

O casarão do *Satã*, na esquina das ruas Conselheiro Ramalho e Fortaleza, aberto aos *underdogs*, *outsiders* “foi a primeira casa noturna onde os *gays* puderam se beijar em meio aos héteros sem ser molestados”, relata Wonder, sobre o espaço “que marcou essa época de forma radical”,<sup>597</sup> falando de si na terceira pessoa, para apontar seu enxergado ápice: “eu, Claudia Wonder, ocupando as páginas culturais dos jornais com críticas elogiosas sobre o *show* *Vômito do mito*”,<sup>598</sup> ela lembra. O *Satã*, eclético, funcionava como um aglutinador, segundo o relato do poeta *punk* Glauco Mattoso,<sup>599</sup> convergência e choque entre modos de existência interindividuais. Neste ponto, retomo a noção foucaultiana de espaços relacionais,<sup>600</sup> segundo a qual, no espaço urbano, haveria sobreposição de lugares, como no cinema, onde

---

<sup>597</sup> WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: GLS, 2008, p. 158.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>599</sup> MORAES, Marcelo Leite de. *Madame Satã: o templo do underground dos anos 80*. Lira Editora Ltda., 2006, p. 232.

<sup>600</sup> FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos Avançados*, p. 115, 2013.

se realizam projeções de outros espaços, e também lugares de desvio, “espaços outros”, onde se crê “adentrar e se está, pelo próprio fato de entrar, excluído”.<sup>601</sup>

O *Madame Satã* floresce com o *new wave*, o emergente *rock* tupiniquim, a explosão de estilos que se acotovela com a chamada Vanguarda Paulista dos anos oitenta, o experimentalismo musical de Itamar Assunção e Arrigo Barnabé, e a eclosão do *punk*, o que “poderia até ser chamado de um renascimento. Uma renascença cultural alternativa, *underground*, uma renascença contracultural”,<sup>602</sup> conforme diz Glauco Mattoso, poeta da “novanovanovanovageração”. Denominação para bandas inglesas surgidas entre 1976 e 1977, que arremeteram o *rock* para novas direções, o *punk*, desde meados da década de setenta era presente em bairros paulistanos como Vila Carolina e Freguesia do Ó.<sup>603</sup> Estava nos modos de vestir, na música, a princípio como uma proposta “anticomercial”, resistindo à diluição do *rock* como mercadoria vendável, conforme via Claudia, que definia seu *show* com a banda *Jardim das Delícias*, a performance *Vômito do mito*, como resgate do gênero *rock* em seu “caráter mais original, ou seja, o da contestação”.<sup>604</sup>

As primeiras bandas *punk* em São Paulo que, ao surgir, tocavam nos subúrbios e ruas escuras do centro (sob olhares vigilantes da polícia e da imprensa), voltam-se, aos poucos, para as plateias das danceterias. Boates como *Napalm*, *Carbono 14*, *Ácido Plástico*, *Rose Bombom* e outras que surgiam e evaporavam, como o *Paulicéia Desvairada*, dos famosos Nelson Motta e Ricardo Amaral, combinavam em suas programações, vídeo, performances, apresentações teatrais, pistas de dança, atraindo público diverso. Em meados dos anos oitenta, o teatro Lira Paulista, reduto da militância musical do período, composta pelos já citados Arrigo Barnabé, Itamar Assunção e outros nomes alternativos, foi ocupado por grupos de *rock* que invadiam as paradas, saindo do *underground*. A *Val Improviso*, de Andréa de Mayo, nessa época, também cedeu lugar para o gênero musical da moda. Inferninho badalado, na *Val* o *rock* era antes das apresentações das travestis; os espaços, delineados, como se pode ver. No *Satã*, clube-danceteria, “havia espaço para criar sua própria

---

<sup>601</sup> FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos Avançados*, p. 119, 2013.

<sup>602</sup> MORAES, Marcelo Leite de. *Madame Satã: o templo do underground* dos anos 80. Lira Editora Ltda., 2006, p. 33.

<sup>603</sup> CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. São Paulo: Jorge Zahar Editor Ltda, 1985, p. 11.

<sup>604</sup> MPB, rock, música latina: *shows* da semana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan. 1986, p. 16. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

dança”,<sup>605</sup> o *rock* acontecia no porão, “uma das pistas mais escuras de todos os tempos”.<sup>606</sup> Nesses relatos entusiasmados, vejo a produção mútua de corpo e ambiente,<sup>607</sup> o que podemos perceber nas imagens, nas poses (imagens 37 a 39) que “podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam o seu verdadeiro sentido”.<sup>608</sup> Que pistas podemos enxergar no grito enérgico, na pose *dark*, na dança individual no escuro, gestos que as imagens paralisam?



**Imagem 37:** Wonder nos anos oitenta em performance como roqueira *punk*. Fonte: <<http://www.cdorock.com/2015/04/claudia-wonder.html>>. Acessado em 10/12/2022.



**Imagens 38 e 39:** Néon e pista de dança da boate. Fonte: <<https://theinformetal.blogspot.com/2015/01/lendarias-casas-noturnas.html>>. Acessado em 10/12/2022.

<sup>605</sup> MORAES, Marcelo Leite de. *Madame Satã: o templo do underground dos anos 80*. Lira Editora Ltda., 2006, p. 173.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>607</sup> GROZS, Elizabeth. *Corpos-cidades*. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance*. Braga: Universidade do Minho, 2011, p. 90.

<sup>608</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. In: IANINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (orgs.). *Artefilosofia: antologia de textos estéticos*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 19-25.

O espaço era uma espécie de templo gótico, naquele tempo em que “o discurso ideológico acabava de sair de moda e surgia uma geração necessitada de sintetizar sua vivência urbana através da arte”,<sup>609</sup> diz Wilson José, filho de ex-freira que, no final de 1981, realizando teatro eclesiástico, conheceu as irmãs Marcia e Miriam e abriu com elas, em 1983, o que seria um “restaurante cultural”, a *Estação Madame Satã*. Wilson e seu irmão Williams eram antes ligados ao movimento católico batizado Teologia da Libertação. Em sociedade com o empresário Zé Cláudio, apresentado por um amigo dos tempos de teatro, em 1984, os quatro irmãos reformaram o casarão alugado de um italiano chamado Santochio. Aproveitaram o porão como pista de dança e inventaram o *underground Madame Satã*. Paródia ao malandro, boêmio, negro, homossexual que habitou de histórias a Lapa carioca,<sup>610</sup> o clube paulistano, “último grito da moda”, afirmava, à época, como sua vocação, abrigar a heterogeneidade urbana. Desse modo, seus realizadores inventaram uma anarcossujeitividade, não apolítica e hedonista, cínica, como se pode supor, mas hiperreal, uma ideologia para viver.

#### *Anarquistas*

Aqueles acostumados a frequentar o pequeno e comportado espaço do eixo Jardins, Ibirapuera e, até mesmo o Bixiga, cuidado... uma verdadeira revolução de hábitos está efervescendo bem debaixo de vossos pés. A rua Conselheiro Ramalho abriga no número 873 um velho casarão de onde brotam, a partir da meia-noite, os filhos amaldiçoados da sociedade. [...] O Madame Satã foi aberto a cerca de um ano por um grupo de teatro com o firme propósito de rechaçar uma doença que se alastrava por toda a cidade, a febre dos barzinhos. [...] A proposta do grupo é proporcionar, antes de tudo, um espaço onde todo o sentimento de urbanidade tenha assegurada a sua mais ampla e livre expressão. [...]

Signos e simbologias à parte, o Madame é um local que incita à mistura, ao fim dos guetos mas, que a sociedade teima em não compreender. Como na história verídica do próprio Madame Satã, figura lendária da noite carioca. “Satã foi uma pessoa que incorporou todos os desejos proibidos da sociedade. Ele sofreu as dificuldades de sua personalidade muito antes desta época, onde aparentemente as pessoas não se espantam tanto com certos comportamentos” recorda Wilson. [...] Durante o carnaval o boêmio-marginal vestia-se de mulher e cobria-se da mais fina seda francesa. Seda, em francês, cetim, resultou em satã. [...].<sup>611</sup>

---

<sup>609</sup> MORAES, Marcelo Leite de. *Madame Satã: o templo do underground dos anos 80*. Lira Editora Ltda., 2006, p. 63.

<sup>610</sup> DURST, Rogério. *Madame Satã: com o diabo no corpo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 29.

<sup>611</sup> MORAES, *op. cit.*, p. 129.

O fragmento acima circulou numa das edições do *fanzine*, revista de fã do *Madame Satã*, que era editada por Wilson José. Em um número dessa revista, Claudia Wonder é vista e se deixa ver com cabelos curtos, portando um cigarro, uma imagem fotográfica que não desmente o clichê, criado a partir do cinema, do fumar como transgressão (imagem 40). Ex-seminarista, pós-graduando em Filosofia, Wilson pensava o *Satã* como um espaço diferente de tudo, “onde todo o sentimento de urbanidade tenha assegurada a sua mais ampla e livre expressão”, esse era o programa. Articulava, no antigo casarão, uma tentativa de refundação de eixos políticos e sociais, a invenção de novos sujeitos éticos, relacionais. Subjetividades anárquicas, como alternativa à esquerda institucional, esses sujeitos buscavam, tomando distância, uma ligação com o mundo, a reinvenção daquilo que chamamos “sociedade”.



**Imagem 40:** Wonder no fanzine do clube *underground* paulistano. Fonte: <<https://theinformetal.blogspot.com/2015/01/lendarias-casas-noturnas.html>>. Acessado em 10/12/2022.

Em 1986, o longa *Cidade Oculta* usou o casarão do clube-danceteria como locação fílmica para a recriação, à luz do néon, dessas paisagens urbanas que estavam, nas palavras de Wilson José, “efervescendo bem debaixo de vossos pés”, à luz do dia, nas vias, marginais, esquinas da grande cidade. O filme é “a história de um marginal, Anjo, sua namorada Shirley Sombra, misto de estrela de *shows* e bandida, o velho companheiro Japa e

finalmente o arquivilão, um policial corrupto conhecido como Ratão”, conforme a sinopse, que lembra um roteiro de história em quadrinhos. A personagem Anjo é vivida por Arrigo Barnabé, músico que, no filme, habita uma draga no Rio Pinheiros, revira lixo. *Cidade Oculta*, tendo por referência-base os gêneros musical e *noir*, não é um filme *noir* estrito senso, como se pode dizer de *O marginal* (1974), ambientado nas boates da Boca do Lixo, onde Claudia Wonder contracena com Tarcísio Meira. Mergulhado em luz azul artificial, <sup>612</sup> *Cidade Oculta* é uma “aventura violentamente urbana, passada na noite paulistana”, assim descrito, uma paródia, com cenas noturnas, que joga com referências dos filmes realizados a partir dos anos quarenta em *Hollywood*. Refiro-me ao casamento entre o gênero drama criminal e o estilo de iluminação contrastada que marcou o cinema expressionista alemão dos anos vinte e impactou outras cinematografias. <sup>613</sup>

*Cidade Oculta* flerta também com musicais. Numa das cenas passadas na boate, Shirley Sombra, vivida por Carla Camurati, atriz e cineasta, emula a dança de Liza Minelli no clássico *Cabaret*. Por meio de relações transtextuais, o longa realiza uma tendência estilística do cinema designado “trilogia paulistana”, completada por *A dama do Cine Shangai*, de Guilherme de Almeida Prado e pelo premiado *Anjos da Noite*, de Wilson Barros, outro criador morto por complicações derivadas da aids, diga-se. Realiza o que Foucault designa como heterotopias. Essa produção fílmica, conhecida como *neon-realismo*, mais que um recorte da vida paulistana noturna, reencenação *fake*, paródica, do acontecido nas ruas sombrias da cidade, rompe com a ideia de luz natural. Borra fronteiras entre ficção e realidade. Por meio de narrativa descontínua, eixos entrecruzados, fragmentação das personagens – artistas, michês, travestis, anjos de *jeans* que insistem em desconstruir a própria referencialidade –, o filme, uma coleção de clichês cinematográficos, demonstra que “nem tudo que parece é necessariamente o que parece ser”, <sup>614</sup> que as coisas podem ser simultaneamente outras. Não se tratando de mero ilusionismo, essas histórias “arruinam a ‘sintaxe’, e não apenas a que constrói as frases mas também a que, embora menos manifesta, faz ‘manter em conjunto’ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas”. <sup>615</sup> Ou seja, abala a linguagem.

---

<sup>612</sup> BARBOSA, Andréa. *São Paulo cidade azul: ensaios sobre as imagens da cidade de São Paulo no cinema paulista dos anos 1980*. São Paulo: Alameda, 2012.

<sup>613</sup> LIRA, Bertrand. *Cinema noir: a sombra como experiência estética e narrativa*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

<sup>614</sup> UM FILME na noite. Paulo Cesar Soares, São Paulo, 1997. (45 min.).

<sup>615</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, 1968, p. 5-6.

Irônico e lúdico, esse estilo não constitui apenas citação, pastiche, cópia, alusão, mas parodização que tem por objetivo não o deboche, a destituição do objeto, mas o jogo.<sup>616</sup>

Em *Anjos da noite*, Barros conta e depois desmonta, coloca em dúvida as histórias paralelas vividas no *underground*. Essas histórias funcionam como comentário e questionam o real e o ficcional. Ao misturar os universos teatral, audiovisual, publicidade, vida cotidiana, Wilson ocupa-se da “ficção enquanto uma mentira que reflete a realidade”, nas suas palavras.<sup>617</sup> No final ainda da primeira sequência do longa, a câmera, abrindo o enquadramento, deixa ver o espaço cênico, antes ocultado, um cenário de teatro, com cadeiras vazias, onde diretor e atores ensaiam, revelando as estratégias de construção do realismo, estética que Barros destitui ao apostar na superficialidade.<sup>618</sup> O longa de Chico Botelho, *Cidade oculta*, por sua vez, parece intuir algo mais sobre como subjetividades complicam as noções de originalidade e artificialismo. Como essas subjetividades ressignificam sua existência, misturando referências, para construir uma espécie de “ficção fingida”, abertamente falsa, criação “que alia aspectos do realismo à ironia, que não mascara seu caráter de representação, [...] que se move no plano do factício”.<sup>619</sup> *Cidade Oculta*, assinado por Chico Botelho, integrou o Novo Cinema Paulistano, realizado a partir da desmontagem do sistema da Boca do Lixo, por produtoras situadas no bairro intelectual e boêmio Vila Madalena. Essa filmografia transforma as ruas em cinema, objetiva a cidade, que é recriada como personagem.<sup>620</sup> Oscilando entre cinema de autor e cinema de público, com apuro estético, foco no diretor-autor e atenção voltada para o espectador, entranha a sensibilidade urbana com planos noturnos da metrópole. Combina a atmosfera artificiosa e dispersão narrativa, como vemos em *Cidade Oculta*, cenas que afrouxam a fabulação, sem conexões causais, que não temem o clichê, a não centralização das personagens:

indicam talvez a busca de uma saída individual, a crença na possibilidade da ambiguidade, o mundo do meio, intermediário entre o vivido e o sonhado para dar significado à existência nesta cidade imaginada de luzes e lixo. [...]

---

<sup>616</sup> PUCCI JUNIOR., Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 74.

<sup>617</sup> UM FILME na noite. Paulo Cesar Soares, São Paulo, 1997. (45 min.).

<sup>618</sup> PUCCI JUNIOR., Renato Luiz. A figuração pós-moderna: Marta Brum, de *Anjos da Noite*. *Significação: revista de cultura audiovisual*, USP, n.17, p.98-114, 2002.

<sup>619</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Jovens paulistas. In: BERNARDET, Jean-Claude.; XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 82.

<sup>620</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. *Guilherme de Almeida Prado: um cineasta cinéfilo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. 304p.



À luz do dia esses lugares abrigam os negócios, o trabalho e a produtividade e a noite abrigam o seu avesso, a contravenção, o lazer e a boemia dos bares e cabarés. [...] O ideal cosmopolita não esquecido se faz presente. [...] Novamente se constrói uma São Paulo ambivalente: a cidade da liberdade e dos horizontes infinitos como os prédios que apontam para o céu e a cidade opressora dos becos e muros intermináveis e intransponíveis.<sup>621</sup>

Em conexão com esse cinema dos anos oitenta, que põe em xeque o que entendemos por “luz natural”, mostrando as luzes urbanas como forma de alocação, organização espacial, discursiva, podemos afirmar que as boates, bares noturnos, funcionam, naquele momento, como redes que permitem fluxos, processos de “minorização”. Em que consistem? Estéticas corporais fendidas, segmentadas, não como “resposta”, “efeito” ou “repercussão” de algo, realizam, nesses espaços, uma reterritorialização, que é relativa, não uma total inversão de lógicas institucionalizadas, normalizações, convenções, mas a invenção subjetiva, ligada a planos macroscópicos do real, “de uma diferença intensa, de um funcionamento desejante diferente”,<sup>622</sup> possibilitado pela comunhão de desejos, “quereres” não afins, “devires” que se cruzam, esbarram, replicam, formando “redes territoriais, contíguas, entremeadas, mas sutilmente diferenciadas por traços de giz bosquejados em pontilhado nas calçadas”.<sup>623</sup> Nessa cena, Wonder “chegava ao limite da provocação ao finalizar a apresentação, toda nua, com uma máscara animalesca, se jogando numa banheira cheia de groselha, como se fosse sangue e, de repente, emergia da banheira com o pênis, por vezes ereto, à mostra; para delírio do público”,<sup>624</sup> conforme relatos que recriam o acontecido, potencializando seus efeitos desconcertantes. Wonder faz isso ao dizer “o público ficava louco, os *punks*, inclusive, se jogavam na banheira depois. Era uma loucura”, uma espécie assim de transbordamento, “o Cazuza sempre estava lá, fiquei muito amiga dele. O Walmor Chagas ficou muito impressionado comigo e me disse que eu era corajosa [...]. O Marco Nanini, após um *show* meu, veio me cumprimentar e disse ‘Você é igual a mim, eu também sou *punk*’”.<sup>625</sup>

---

<sup>621</sup> BARBOSA, Andréa. *São Paulo cidade azul: ensaios sobre as imagens da cidade de São Paulo no cinema paulista dos anos 1980*. São Paulo: Alameda, 2012, p. 110.

<sup>622</sup> PERLONGHER, Néstor. Territórios marginais. In: GREEN, James Naylor; TRINDADE, Ronaldo... [et. al.]. *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p. 282-283.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>624</sup> MORAES, Marcelo Leite de. *Madame Satã: o templo do underground dos anos 80*. Lira Editora Ltda., 2006, p. 85.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 157.

Ao contar seu auge, Claudia articula, na cacofonia de São Paulo de suas memórias, uma voz, um modo de dizer a verdade sobre si que é interminável, como vemos. “Antes de mostrar a voz, eu tive que mostrar um montão de coisa”,<sup>626</sup> dirá sobre a nudez em seu trabalho, que lembra a tática do coletivo *Guerrilla Girls*, artistas que, usando uma máscara animalizada, questionam se as mulheres precisam estar nuas para entrar no museu, ou seja, atacam a brutalização do feminino, reduzido à pose, a uma imagem, a um corpo. Esses são os termos hétero-euro-androcentrados nos quais está assentado o sistema de arte, denuncia. Expondo-se a luzes mais ou menos intensas para circunscrever um espaço de autonomia, Wonder ajuda a desmontar lógicas do sucesso, sugerindo que fracassar habilita a formas mais criativas, mais cooperativas, prodigiosas, de estar no mundo.<sup>627</sup> Ao transitar pela música, performance e artes cênicas, Wonder realizou sua arte fora de galerias e museus, no circuito julgado independente das casas noturnas, boates, em especial aquela localizada na Conselheiro Ramalho, na Bela Vista.

Entre 1983 e 1992, “quem buscava entrar para a vanguarda tinha de bater ponto no Madame Satã”,<sup>628</sup> diz *O Estado de S. Paulo*, por meio de seu crítico literário, no *Caderno 2*, em 2006, por ocasião do lançamento do livro *Madame Satã: o templo do underground dos anos 80*, que revisita o casarão onde funcionava a boate, uma “casa com conceito”, na definição da reportagem. O clube, a “troca de informações que ferveu os subterrâneos da cidade e moveu todas as camadas da cena”, nas palavras do jornalista, é ponto de partida de estéticas que Wonder funde em seu querer-artista, o *underground rock* e, como veremos, o *underground clubber*. A história do lugar é balizada pela morte de um de seus realizadores, Wilson José, uma baixa da aids no *staff underground*, perda que, em 1992, parece ter sido vista à distância. Isso indica como a doença, a morte, foi, naquele momento, instrumentalizada, como uma forma de violência ética.<sup>629</sup> A aids, que acontece na imprensa brasileira, naquela década, como “a doença dos homossexuais”, “síndrome *gay*”, “câncer *gay*”, impactou as escritas de si de homossexuais, travestis, integrando-se ao cuidado de si, à estética, a movimentos contraculturais do período. Subscrevo aqui a percepção de Ítalo

---

<sup>626</sup> WONDER, Claudia. (1988). In: RITA Lee entrevista Claudia Wonder, *Rádio Amador*, 1988. (5 min.). Disponível em <<https://youtu.be/N6iOXloGuKc>> Acessado em 24/11/2022.

<sup>627</sup> HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Tradução de Bhuvli Libanio. Pernambuco: Cepe Editora, 2020.

<sup>628</sup> HISTÓRIA e estórias do templo do *underground*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 ago. 2006, p. 11. Disponível em <<https://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em 06/10/2022.

<sup>629</sup> BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

Moriconi, que enxerga, nos últimos trabalhos de Caio Fernando Abreu e Michel Foucault, o que seria uma “escrita da aids”. Marcada pela indagação sobre o melhor modo de existência, essa fala/escrita, um “surto criativo”, propiciado pela condição soropositiva, tematiza fatos extremos, situações-limite, vivenciadas por esses autores, constituindo uma vertente literária específica.<sup>630</sup>

É sintomático que o centenário *Estadão*, lance, nos idos de abril de 1986, o seu *Caderno 2*, não por acaso promovendo a crônica nas páginas do jornal. Caio Fernando Abreu que, desde o começo dos oitenta convivia com o estar morrendo pela doença, ali escreveu uma coluna até o fim. Converteu a crônica – gênero sensível ao “acontecimento”, ao cotidiano – em narrativa autobiográfica, literária. Em 1994, na série chamada *Carta para Além dos Muros*, Caio F. confessaria sua sorologia, revelando uma urgência de vida ao dizer “a única coisa que posso fazer é escrever”.<sup>631</sup> A revista diária, pretendia abarcar descontinuidades próprias daquele contemporâneo, na esteira da *Ilustrada*, suplemento semanal da *Folha*, um projeto casado (cultura e mercado), que se via como uma “nova inteligência”, uma revolução cultural. O suplemento da *Folha* foi pensado “para a mulher”, por se entender que o primeiro caderno é “para o marido”, tomando “mulher” como sinônimo de esposa. O jornal da família Frias, atrás de movimentos de vanguarda pela democratização do país, assumiu, naqueles anos, a liderança da imprensa diária nacional, em tiragem e circulação, afirmando-se, na reformulação da identidade empresarial do grupo, por ocasião de seus oitenta anos, em 2001, uma empresa “crítica, independente e pluralista”, um “jornal plural”. Essa versão autorreferida do passado mostra como esses jornais se veem e como pretendem ser vistos, como “alheios a si mesmos, ora esquecidos do que disseram, ora ‘distraídos’ do que afirmam”.<sup>632</sup> O jornal dos Mesquita, nascido *A Província de São Paulo*,<sup>633</sup> e a *Folha* dos Frias, empresas familiares, defensoras da “pátria” normalizadora, a família-cristã nacional, apoiaram o golpe ocorrido em 1964 e a ditadura que se seguiu, organizada por uma racionalidade heteropatriarcal, católica e cissexista, sectária. Na democracia, a *Folha*, saindo do armário, referencia esse período como “ditabranda”.<sup>634</sup> A violência policial-militar contra travestis, que

---

<sup>630</sup> MORICONI, Ítalo. Urgência, orgia: escritas da aids. In: MORICONI, Ítalo. *Literatura meu fetiche*. Pernambuco: Editora CEPE, 2020.

<sup>631</sup> ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006, p. 108.

<sup>632</sup> LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto de. *Jornalismo e homofobia no Brasil: mapeamento e reflexões*. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 112-113.

<sup>633</sup> MARTINS, Ana Luiza; DE LUCA, Tania Regina (orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013.

<sup>634</sup> SILVA, Juremir Machado. *1964. Golpe midiático-civil-militar*. Porto Alegre: Sulina, 2016.

o capítulo *Ditadura e homossexualidades* do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade (2016) aponta, foi endossada por esses meios de comunicação, como vimos, indústria que reencena discursos de ódio e abjeção.

Nos anos oitenta, Wonder usou sua voz que a diferenciava, cantando letras poéticas como as de Lou Reed, para uma crítica a esse modelo de organização social. Inspirava-se no cantor e letrista norte-americano. Dito bissexual, o músico, aclamado nos anos oitenta, fundou, nos sessenta, a banda de *rock* experimental novaiorquina, empresariada pelo artista pop Andy Warhol, *The Velvet Underground*. Fracasso comercial, a banda tornou-se ocasião para Lou Reed se constituir como referência, destacado pelas letras de cunho social crítico. No *underground* paulistano, para citar aqui mais um trecho da versão que Claudia compôs de Lou Reed, o *rock* niilista que Wonder destilava na *Ácido Plástico*, *Madame Satã* e outras casas do momento, “Val Improviso foi a jogada/e a galera agitando gritava, hei cara! aqui a barra é pesada”. O trabalho de si que Wonder realiza, desafiando o terrorismo cishétero, funciona como afirmação feminista.

O disco de Claudia, seu único disco, não acontecido nos anos oitenta, será realizado nos 2000, com outro repertório. Voltando de mais de uma década no exterior, na Suíça, Claudia assumirá uma nova estética, pulando do *rock* para o eletrônico. A capa do CD (imagem 41) é Claudia vestida como uma melindrosa andróide, estilizada, com referências à psicodelia da década de sessenta. conforme a estética *clubber* de danceterias que despontam nos anos noventa em São Paulo, um estilo que Claudia passa a performar. Inclui a canção-manifesto *Diva Da Dívida*, produzida em 2007 por Nivaldo Godoy Junior e Panais Bouki, o duo *gay* chamado *The Laptop Boys*, com quem Wonder então trabalhou.



**Imagem 41:** Imagem de capa do CD *FunkyDiscoFashion*. Fonte: <[https://sebodomesias.com.br/imagens/produtos/19/192981\\_961.jpg](https://sebodomesias.com.br/imagens/produtos/19/192981_961.jpg)> Acessado em 10/12/2022.

Envolvida em múltiplos projetos, Claudia integra, nos anos 2000, mais iniciativas coletivas, clipes, coletâneas de música e poemas, filmes. Destaco o curta *Cama do Tesão* (2000), do cineasta Lufe Steffen, inspirado em *Espelho de Carne*, de 1984, uma homenagem às pornochanchadas, que é sobre um espelho que influencia o comportamento sexual das personagens que nele se refletem. Na releitura, uma paródia, misturando humor, erotismo, terror e fantasia, um rapaz herda uma cama misteriosa que provoca desejos em quem dela se aproxima. Wonder surge em cena como um espectro e podemos ouvir a faixa gravada ao piano por ela, cantando o estribilho “*each man kills the thing he loves*”, imortalizado por Jeanne Moreau no filme-testamento de Fassbinder, *Querelle*. O diretor afirma que “tinha conhecido a Claudia um ano antes e [...] convidei ela para fazer aquela aparição como uma *pin-up*, uma cafetina veterana, bem Jeanne Moreau, e queria que ela dublasse a música ‘*Each Man Kill the Thing He Loves*’, que Moreau canta no filme ‘*Querelle*’”.<sup>635</sup> Surpreendeu-se ao saber que Claudia não dublava, tinha cantado a vida toda. Wonder inventou sua voz própria.

---

<sup>635</sup> STEFFEN, Lufe. *O cinema que ousa dizer seu nome*. São Paulo: Giostri, 2016, p. 139.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não longe do ponto final, ressalto que este texto, a forma fixada nestas páginas, aguçada pela reescrita, pretendeu, de partida, historicizar o que é tido como não histórico, as subjetividades. Ao investir em uma montagem das histórias cruzadas de Claudia Wonder, Andréa de Mayo, Brenda Lee e Thelma Lipp, apostei na descontinuidade para oferecer uma visada provisória sobre elas, uma luz, termo significando aqui não oposição à sombra, tomado não como esclarecimento, razão, mas como metáfora para o transitório. Ao adentrar a noite, a luz sombria do *underground* paulistano, investigando a emergência de subjetividades travestis entre as décadas de setenta e oitenta, procurei contrastar Wonder com outras estéticas, evidenciar relações, não antíteses. Assim, desfazer a dualidade ontológica que temos naturalizada, a dicotomia entre semelhante e diferente, que ofusca existências, devires, e o mito histórico que toma as imagens como falseamento, cópias malfeitas de um suposto mundo original, imutável. Problematizar a cisgeneridade compulsória, a heteronorma, permitiu que eu refletisse sobre a contribuição do gênero travesti para a renovação contínua do que pensamos como um dado, clássicas ontologias do social, binarismos históricos, como a oposição teórica entre “estrutura” e “sujeito”.

A subjetividade artista de Claudia acentua o não binário. Com o potencial de dissenso da arte, recontextualiza gênero, problematiza o que é. Travesti-atriz, cantora-compositora, Wonder, sua inacabável invenção, investindo em performance, literatura, cinema, interrompe a repetição acrítica da norma cisheterocentrada. Desfaz a fantasia de gêneros originais que limita o devir si próprio ao “isso” ou “aquilo”, ao “sim” ou “não”. Em seu começar e recomeçar, um exercício de si, lemos não cópias miméticas, mas citações de citações, performances sobre performances, um arquivo ou coleção de escritas. De estrelas de cinema até mulheres da Antiguidade greco-romana, Diana, Afrodite, Atena. Wonder propõe a verdade como criação, “quem quiser que acredite”, canta, sugerindo que, a fim de mudar-se, seria necessário um distanciamento daquilo que se conhece, um estranhamento em relação ao presente, o suspeitar, a dúvida.

A Claudia escritora, como vimos, elabora os mundos nos quais viveu, as coerções, as aberturas, inventando, daquilo que lhe aflige e encanta, dores e amores. Da matéria das

relações, uma vida feliz. No longa *Luz nas trevas* (2010), um de seus últimos trabalhos, continuação intertextual de *O bandido da luz vermelha* (1968), Claudia, fazendo uma prostituta – na cena, enquadrada pela polícia –, diz “eu faço tudo com amor”. Soa como epitáfio, considerando que Wonder morreria meses depois da pré-estreia do filme. Sua atuação rompe a quarta parede imaginária, suspende a convenção que, no teatro e no cinema, delimita o real do ficcional. A cena que estou citando, rodada nos anos 2000, é uma paródia da Boca do Lixo, zona boêmia paulistana que Wonder ajudou antes a iluminar. “Ali a gente fica sabendo das coisas”, ela diz, não longe de sua morte, numa entrevista, aludindo ao trabalho que realiza, no fim da vida, no Centro de Referência da Diversidade, na rua Major Sertório, com profissionais do sexo, homossexuais, travestis e transexuais em situação de vulnerabilidade. Referia-se às vidas que frequentou naquele espaço, personagens hiperreais. Histórias que apontam os lugares como feixes de relações, formas de enunciação, que, proscrevendo subjetividades, indicam os modos de aparecer permitidos e sob quais luzes. As performances e histórias de Wonder funcionam não como conscientização, guia, prescrição, mas jogo, luta política. Repetição subversiva, polivalente, o seu querer-artista, como o poder, é inventivo, estratégico, produtivo. O devir ético pela estética pode, como vemos, figurar, a seu modo, o mundo. Essa é uma das liberdades da vida artista, não concordar com a realidade percebida, ir além das vivências, para inscrever outros regimes de afeto.

As escritas de si que analisei, desfazendo-se do “eu”, performam “nós”, indicando um giro ético ou transvaloração. Sublinho aqui o papel da aids na escrita de si de Claudia, o sentido de urgência que podemos ver na autoprodução dela e de outras, impresso pelas inúmeras mortes anônimas, vidas riscadas, sem lágrimas, por esse dispositivo cujo acontecimento, na década de oitenta, reconfigura afetos, vivências. Clamando por luto, contra a morte sem história, essas vidas acusam a forma de organização social que, praticando genocídios silenciosos, subjuga o “homem de bem”. No momento em que prazeres tornam-se risco de vida, reforçando impermeabilidades entre gêneros, raças, classes, vemos surgir outras relações de si consigo e com outrem, porosas, amizades não como adorno, mas como forma de existência bela, coabitação. Mais solidárias, ao ressignificar o parentesco, a consanguinidade, essas relações funcionam como “uma apropriação da voz autorizada daquele a quem resiste[m]”.<sup>636</sup> Sugerem repensar a primazia do indivíduo, forma capturada

---

<sup>636</sup> BUTLER, Judith. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2014b, p. 30.

pelo poder que gera corpos dóceis, sujeitos biopolíticos. Pretensa lei de verdade que faz com que algumas existências corporificadas pareçam matáveis, não enlutáveis, o gênero hétero, a normatividade cis, arte de governar individualista, mostra-se então vulnerável quando o cuidado de si, não autocentrado, expõe a utilidade do termo “humano”, quando existências questionam o que conta como uma vida.

Não se nasce humano, torna-se. A que custo? A vida arte de Wonder propõe a multiplicidade, a abundância, contra violações que aferram o eu a marcações identitárias. Seu devir explicita o aparato que computa o sexo, que diz que certos gêneros são anormais. Desafia a ideia do idêntico, “verdades eternas”, o espalhamento da hierarquia cisnormatizadora. “Não sou anormal, somos”, parece indicar, lançando-nos no abismo da suspeita. As histórias que lemos, práticas de experiências democráticas, exercícios de liberdade, estão aqui endereçadas ao presente, momento de perigo. Enquanto outras individuações, novos léxicos, diferentes relações existenciais hoje emergem, ideologias do gênero fascista são atualizadas, transmitindo, avivando noções de virilidade, o racismo negrofóbico e outros filiados à matriz heteropatriarcal recalcada, à dinâmica “Deus, Pátria, Família”, normalizadora. Com as subjetividades travestis, que desafiam evidências irrefletidas, veneradas, aponto que as histórias não se encerram na designação, no nascimento, que os corpos são abertos, não inaugurados, as verdades são flexíveis, que as existências podem ser obras de arte, sendo “artista” quem confia a si o trabalho de recriar percepções, mundos, desimpedindo o pensar. Não proponho, ressaltando o sujeito autor, ressuscitar o “homem”, a “humanidade”, ficção das luzes, das disciplinas. Com este texto/leitura, intento mostrar como subjetividades renascem, fazendo florescer políticas e éticas outras, ante “o perigo do sujeito autônomo e monolítico que pretende estabelecer limites e impermeabilidades absolutas”.<sup>637</sup> Aponto assim o performativo como um saber-fazer ambivalente.

Insisto não na transparência, mas no obscuro, na opacidade em nós. Mais do que a vulnerabilidade, podemos entrever no precário chances de o sujeito, despossuído, desprender-se de si mesmo e então inventar estratégias menos fechadas para o autogoverno, a subjetivação. Aposto aqui na negação criativa, no apagamento da separação determinada entre

---

<sup>637</sup> Entrevista com Judith Butler realizada por María Prado Ballarín e Elvira Burgos Díaz. In: DÍAZ, Elvira Burgos. *Qué cuenta como una vida*. La pregunta por la libertad en Judith Butler, Madrid: Antonio Machado Libros, 2008, p. 395-422.



o possível e o que nos é dado, no gênero como desnormalização, não como isolamento, rigidez, identidade, mas arte de não ser governado. Insisto na indeterminação, nas tensões, não sínteses, que, abalando nossa crença na realidade como sendo objetos predeterminados, aponta outros futuros, refundações contingentes. Com Wonder, vislumbrei a recusa do que somos, o “deixar de ser”, práticas dessubjetivantes, como potência. Consideradas aqui parcialmente, suas performances, discursos, compõem um todo que é relativo, apesar da aparente unidade. Como as falsas continuidades efetuadas em filmes, a montagem aqui realizada, tem a pretensão de indicar que o narrar-se é sem fim, comporta lacunas, passagens irrecuperáveis, elaborações não isentas de sombras.

Esta tese começa quando eu investigava na imprensa paulistana discursos sobre homossexualidade durante a ditadura. Localizei, na periferia de contraculturas do período, autoproduções que, parodiando a matriz de inteligibilidade hétero, realizaram um experimentalismo estético, expondo o sujeito ético como heterogeneidade, não coerência. Como invenção subjetiva, novas maneiras de construir corpo, afeto, relações, a revolução que travestis realizam na ditadura, ações de si sobre si, complicam, como enxerguei, a lógica que tem definido o macho-adulto-branco como paradigma histórico de humano. Levadas a dar sentidos à sua existência, emergem não como contradições, mas como um modo de não ser o mesmo, experiências-limite. Descrever seus discursos permitiu aqui apreender um jeito de pensar outro, perceber diferente, testemunhando que a prática da escrita, experiência de si que conduz à investigação crítica, como a vida, “só vale a pena na medida em que se ignora como terminará”,<sup>638</sup> sendo um exercício não inteiramente só, mas que excede o si mesmo, chance talvez de inventarmos nossa liberdade. Wonder assume nestas páginas uma centralidade pois sua escrita desmonta teleologias, me inspira a refletir sobre a série de permissões que nos damos, nunca sozinhos, quando arriscamos a ser o que não éramos antes ou não ser o que nos dizem.

Não crendo em subjetividades autênticas, recorri aqui à chave da relacionalidade, da interdependência, para interrogar a fabricação discursiva da heterossexualidade como estável e oposicional e da cisgeneridade compulsória como natureza, coações invisíveis. Analisei assim o problema do gênero, levando em conta tanto a subjetivação quanto o

---

<sup>638</sup> FOUCAULT, Michel. Verdade, poder, si mesmo. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Ditos & Escritos V. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004g, p. 294-300.

assujeitamento, sem presumir um “lado de fora” das histórias de sujeição que chamamos “norma” – relações cuja efetividade depende de articulações, rearranjos constantes. Afastei assim a oposição desnecessária entre liberdade e determinação para imaginar alternativas à manufatura de sujeitos unitários, fixos, ressaltar falhas entre o dizer e o fazer. Essas questões, localizadas aqui nas linhas finais, eu poderia situar, agora vejo, no começo. Não sustento que travestis sejam transgressoras, tampouco nego que o seu aparecer as exponha a mais violências. A concepção de subjetividade enquanto tensão entre forças sujeitantes e constitutivas me levou a pensar o reconhecimento como limite, forma, que sujeita e, ao mesmo tempo, como vimos, possibilita a ação.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### FONTES

#### 1) Livros

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006, p. 108.

CARDOSO, David. *Autobiografia do rei da pornochanchada*. Campo Grande: Letra livre, 2006.

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

FELITTI, Chico. *Rainhas da noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MORAES, Marcelo Leite de. *Madame Satã: o templo do underground dos anos 80*. Lira Editora Ltda., 2006.

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

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.

#### 2) Endereços eletrônicos

ANDRÉIA de Maio, a poderosa chefona. *Revista Trip*. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/andreia-de-maio-a-poderosa-chefona>> Acessado em 05/01/2022.

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)>

BRASIL. Ditadura e Homossexualidades: iniciativas da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”. Relatório - Tomo I - Parte II. In: BRASIL. *Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”*, 2015, 25 p. Disponível em <[http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/downloads/I\\_Tomo\\_Parte\\_2\\_Ditadura-e-Homossexualidades-Iniciativas-da-Comissao-da-Verdade-do-Estado-de-Sao-Paulo-Rubens-Paiva.pdf](http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/downloads/I_Tomo_Parte_2_Ditadura-e-Homossexualidades-Iniciativas-da-Comissao-da-Verdade-do-Estado-de-Sao-Paulo-Rubens-Paiva.pdf)> Acessado em 07/01/2022.

BRENDA Lee: Anjo bom da aids. *Acervo Bajubá*. Disponível em <<https://acervobajuba.com.br/>>. Acessado em 24/03/2023.

CALLEGARO, João. Manifesto do Cinema Cafajeste. *Olhos Livres*. Disponível em <<http://www.olhoslivres.com/jornal0.htm>> Acessado em 05/01/2022.

CARTA aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero. 2018. *Revista Cult*. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/>>. Acessado em 06/07/2019.

CLÁUDIA Maravilha. *Revista Quem*. Disponível em <[revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EQG1605238-6138,00.html](http://revistaquem.globo.com/Quem/0,6993,EQG1605238-6138,00.html)> Acessado em 05/01/2022.

CLAUDIA se foi. Sua briga agora é nossa. *Revista Trip*. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/claudia-se-foi-sua-briga-agora-e-nossa>> Acessado em 05/01/2022.

CLAUDIA Wonder fala sobre descoberta da intersexualidade. *A capa*. Disponível em <<https://acapa.disponivel.com/claudia-wonder-fala-sobre-descoberta-da-intersexualidade-leia-entrevista/>> Acessado em 05/01/2022.

DIVA que incomoda. *Revista Geni*. Disponível em <<https://revistageni.org/06/diva-que-incomoda-claudia-celeste/>> Acessado em 05/01/2022.

GARDNIER, Ruy. A rica fauna da pornochanchada. *Contracampo*. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/36/ricafauna.htm>> Acessado em 05/01/2022.

MANIFESTO *Queer Nation*. Tradução de Roberto Romero. *Caderno de leituras*, n. 53, p. 2-13, 2016. Disponível em <[https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/11/SI\\_cad53\\_ManifestoQueerNation.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/11/SI_cad53_ManifestoQueerNation.pdf)> . Acessado em 07/04/2023.

MATTOSO, Glauco. Spik(sic)tupinik. *Poesia Lírica 21*. Disponível em <<https://poesialirica21.wordpress.com/2013/12/11/spiksictupinik/>>. Acessado em 10/10/2022.

“MONSTRO, prostituta, bichinha”: como a Justiça condenou a 1ª cirurgia de mudança de sexo do Brasil e sentenciou médico à prisão. *BBC Brasil*. Disponível em <[https://www.bbc.com/portuguese/geral-43561187?ocid=socialflow\\_twitter](https://www.bbc.com/portuguese/geral-43561187?ocid=socialflow_twitter)>. Acessado em 23/01/2023.

PELÚCIO, Larissa. Entrevista de Cláudia Wonder a Larissa Pelúcio. *UFSCar*. Disponível em <<http://www.ufscar.br/cis/2010/11/entrevista-de-claudia-wonder-a-larissapelucio/>> Acessado em 05/01/2022.

WONDER, Claudia (2005). Preconceito contra efeminados. *Sites Google*. Disponível em <<https://sites.google.com/site/campanhahomem/as-interfaces-masculina/preconceito-contra-efeminados>> Acessado em 05/01/2022.

### 3) Jornais digitalizados

FOLHA de São Paulo, anos indicados. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/>>. Acessado em: jan. 2020.

O ESTADO de São Paulo, anos indicados. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acessado em: jan. 2020.

### 4) Documentários

COMANDO da Madrugada: Vida de Travesti, São Paulo, *TV Bandeirantes*, 1985. (66 min.). Disponível em <<https://youtu.be/70hpKzDPOwk>> Acessado em: 06/01/2022.

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

MEMÓRIA do Cinema - Alfredo Sternheim. *Museu da Imagem e do Som*, 2013. (50 min.). Disponível em <<https://youtu.be/WB1GaLU2mPI>> Acessado em 06/10/2022.

MEU AMIGO Claudia. Dácio Pinheiro. São Paulo: *Piloto*, 2009. (87 min.).

OTÁVIO Mesquita recebe Thelma Lippi e mostra a noite nas ruas na vida das travestis em SP. *Associação GLBT de Aguaí AGA*. 2012. (43 min.). Disponível em <<https://youtu.be/ScrDMPEzHi0>>. Acessado em 08/12/2022.

PROGRAMA Hebe: Travestis. São Paulo, *SBT*, 1988. Disponível em <<https://youtu.be/IHfMPPiSWeA>>. Acesso em: 06/01/2022.

RETRATO em Movimento: Brenda Lee, *TVT*, 1993. (6 min.). Disponível em <<https://youtu.be/Sdzhg3ri6eg>> Acessado em 05/01/2022.

RITA Lee entrevista Claudia Wonder, *Rádio Amador*, 1988. (5 min.). Disponível em <<https://youtu.be/N6iOXloGuKc>> Acessado em 24/11/2022.

SÃO PAULO em *hi-fi*. Lufe Steffen. São Paulo: 2013. (120 min.).

SEXORAMA. Episódio Piloto. Apresentação de Dan Galego e Lufe Steffen. São Paulo: 2009. (14 min.). Disponível em <<https://youtu.be/6eTb4B8PGI8>>. Acessado em 07/04/2023.

TEMPORADA de caça. Rita Moreira, São Paulo, 1988. (28 min.).

UM FILME na noite. Paulo Cesar Soares, São Paulo, 1997. (45 min.).

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

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

AFONSO-ROCHA, Rick. E havia uma ditadura cis-hétero-militar?. *Periódicus*, n.16, v.2, p. 17–42, 2021.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: IANINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (orgs.). *Artefilosofia: antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 19-25.

ALTMAYER, Guilherme. *Tropicuir: (Re)existências políticas nas ações performáticas de corpos transviados no Rio de Janeiro*. 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado em Design). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_.; PORTINARI, Denise Berruezo. As ações estético-políticas de enfrentamento direto de Indianara Siqueira, pessoa normal de peito e pau. *Periódicus*, v. 1, n. 7, p. 300–312, 2017.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. *Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades*. 2020, 446 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

ARAÚJO, Inês Lacerda. Formação discursiva como conceito chave para a arqueogenealogia de Foucault. In: RAGO, Margareth; MARTINS, Adilton Luís (orgs.). *Revista Aulas, Dossiê Foucault*, n. 3, p. 1-24, 2007.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Portugal: Edições Texto & Grafia, 2011.

\_\_\_\_\_.; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Felix. Portugal: Edições Texto & Grafia, 2013, 319 p.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAGAGLI, Beatriz Pagliarini. *Discursos transfeministas e feministas radicais: disputas pela significação da mulher no feminismo*. 2019, 174 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2019.

BALTAR, Mariana. Moldura narrativa como (re)designação moral e política na pornografia comercial - um exercício de análise para o papel das feminilidades em "Sexo dos anormais". *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11, Anais...* Florianópolis, 2017, p. 1-12.

BARBOSA, Andréa. *São Paulo cidade azul: ensaios sobre as imagens da cidade de São Paulo no cinema paulista dos anos 1980*. São Paulo: Alameda, 2012.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 57-64.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu editora, 2021.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

\_\_\_\_\_. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

\_\_\_\_\_. Necrobiopoder: quem pode habitar o Estado-nação? *Cadernos Pagu*, n. 53, 2018.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. Jovens paulistas. In: BERNARDET, Jean-Claude.; XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. Cinema Marginal?. In: PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Heco Produções Ltda., 2012, p. 12-17.

BESSA, Karla. Meio Diva, meio Geni: Butler entre nós. *Sociologias Plurais*, v. 7, n. 2, p. 18-36, 2021.

BONASSI, Brune Camillo. *Cisnorma: acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero*. 2017, 121 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, p. 441-473, 2014.

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

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

BRAGANÇA, Lucas. Fragmentos da babadeira história drag brasileira. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde*, v. 13, n. 3, p. 525-539, 2019.

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.

\_\_\_\_\_. Vida artista, vida livre. *Dois pontos*., v. 14, n. 1, p. 115-119, 2017.

BROWN, Wendy. Revisando Foucault: homo politicus e homo oeconomicus / terceiro capítulo de Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution. Tradução de Danielle Guizzo Archela, Gustavo Hessmann Dalaqua e Sibebe Paulino. *Dois pontos*, v. 14, n. 1, p. 265-288, 2017.

BUTLER, Judith. The force of fantasy: feminism, Mapplethorpe, and discursive excess. *Differences: a journal of feminist cultural studies*, p. 105-125, 1990.

\_\_\_\_\_. Gender as Performance. *Radical Philosophy*, n. 67, p. 32-39, 1994.

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

\_\_\_\_\_. Como os corpos se tornam matéria. *Estudos feministas*, n. 1, p. 155-167, 2002b.

\_\_\_\_\_. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael. M. Mérida. (org.). *Sexualidades transgressoras*. Uma antologia de estudos queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002c, p. 55-79.

\_\_\_\_\_. O parentesco é sempre tido como heterossexual? *Cadernos Pagu*, n. 21, p. 219-260, 2003.

\_\_\_\_\_. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_. Vida precária. Tradução de Angelo Marcelo Vasco. *Contemporânea*, v. 1, n. 1, p. 13-33, 2011.

\_\_\_\_\_. O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault. Tradução de Gustavo Hessmann Dalaqua. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n. 22, p. 159-179, 2013.

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

\_\_\_\_\_. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2014b.

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

\_\_\_\_\_. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes Louro (org.). *O corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b, p. 151-174.

\_\_\_\_\_. Corpos que ainda importam. Tradução de viviane v. In: COLLING, Leandro (org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 19-42.

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

\_\_\_\_\_. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017b.



\_\_\_\_\_. 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, p. 1-16, 2018a.

\_\_\_\_\_. Fundações contingentes: feminismo e a questão do “pós-modernismo”. In: BENHABIB, Seyla... [et. al.]. Tradução de Fernanda Veríssimo. *Debates feministas: um intercâmbio filosófico*. São Paulo: Editora UNESP, 2018b, p. 61-92.

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

\_\_\_\_\_. *Corpos em aliança e política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.

\_\_\_\_\_. *A vida psíquica do poder*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019c.

\_\_\_\_\_. *Corpos que importam*. Os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 edições, 2020.

\_\_\_\_\_. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. Tradução de Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. São Paulo: Jorge Zahar Editor Ltda, 1985.

CARDOSO JUNIOR, Hélio Rebello. Para que serve uma subjetividade? Foucault, tempo e corpo. *Psicologia: reflexão e crítica*, n 18, p. 343-349, 2005.

CARLSON, Marvin. O que é a performance. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance*. Braga: Universidade do Minho, 2011, p. 24-31.

CARRIJO, Gilson Goulart; SIMPSON, Keila; RASERA... [et. al.]. Movimentos emaranhados: travestis, movimentos sociais e práticas acadêmicas. *Estudos Feministas*, n. 27, v. 2, p. 1-14, 2019.

CARVALHO, Mario Felipe de Lima. *Que mulher é essa? Identidade, política e saúde no movimento de travestis e transexuais*. 2011a. 149 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011a.

CARVALHO, Victa de. Modos de subjetivação no cinema e na arte: um olhar sobre as instalações de Eija-Liisa Ahtila. *Revista Galáxia*, n. 22, p. 89-101, 2011b.

COACCI, Thiago. Encontrando o transfeminismo brasileiro: um mapeamento preliminar de uma corrente em ascensão. *História Agora*, v. 1, p. 134-161, 2014.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço da experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro (org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 11-40.

COSTA, Luiz Cláudio. Por uma teoria do dispositivo na arte ou da arte como tecnologia. In: VINHOSA, Luciano (Org.). *Horizontes da arte, práticas em devir*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010, p. 164-182.

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

CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CYMBALISTA, Renato. Mobilizações da memória em lugares de morte em São Paulo: Flavio Sant'anna, Edson Neris, Andréa de Mayo. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 5, 2017.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Aurélio Guerra Neto [et. al.]. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_.; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_. *Post-scriptum* sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008a, p. 219-226.

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

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008c.

\_\_\_\_\_. *Cinema I - A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-154.

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

DÍAZ, Elvira Burgos. *Qué cuenta como una vida*. La pregunta por la libertad en Judith Butler, Madrid: Antonio Machado Libros, 2008, p. 395-422.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A evidência especular. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a, p. 19-122.

\_\_\_\_\_. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b, p. 205-226.

DUARTE, Marina Silva; LOPES, Fábio Henrique. A emergência da primeira geração de travestis no Brasil, na década de 1960. *Revista Territórios & Fronteiras*, v. 14, n. 1, p. 151-177, 2021.

DUMARESQ, Leila (2014). O cisgênero existe. *Transliteração*. Disponível em <<http://transliteracao.com.br/leiladumaresq/2014/12/o-cisgenero-existe/>> Acessado em 05/01/2022.

EPPLE, Angelika. Gênero e a espécie da história. In: MALERBA, Jurandir (org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 139-156.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

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

FERREIRA NETO, João Leite. A analítica da subjetivação em Michel Foucault. *Revista Polis e Psique*, n. 7, p. 7-25, 2017.

FICO, Carlos. Prefácio. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Paulo: EdUFSCar, 2014a, p. 13-16.

\_\_\_\_\_. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2014b.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, 1968.

\_\_\_\_\_. *História da loucura*. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. Editora Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. *Da amizade como modo de vida*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, nº 25, abril de 1981, p. 38-39. Disponível em: <<http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/amizade.pdf>> Acessado em 22/01/2023.

\_\_\_\_\_. *Herculine Barbin: o diário de um hermafrodita*. Tradução de Irley Franco. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

\_\_\_\_\_. *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.

\_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-250.

\_\_\_\_\_. O que são as Luzes? In: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Ditos & Escritos II. Organizado por Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 335-351.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética – literatura e pintura, música e cinema*. Ditos & Escritos III. Organizado por Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. p. 264-298.

\_\_\_\_\_. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

\_\_\_\_\_. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau editora, 2002.

\_\_\_\_\_. Sexo, poder e a política da identidade. Entrevista com B. Gallagher e A. Wilson. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. *Verve*, n. 5, p. 260-277, 2004a.

\_\_\_\_\_. Tecnologias de si, 1982. *Verve*, n. 6, p. 321-360, 2004b.

\_\_\_\_\_. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Ditos & Escritos V. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004c, p. 264-287.

\_\_\_\_\_. Uma estética da existência. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Ditos & Escritos V. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004d, p. 288-293.

\_\_\_\_\_. É inútil revoltar-se? In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Ditos & Escritos V. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004e, p. 77-81.

\_\_\_\_\_. O cuidado com a verdade. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Organização de Manoel Barros da Motta. Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004f, p. 240-251.

\_\_\_\_\_. Verdade, poder, si mesmo. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Organização de Manoel Barros da Motta. Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004g, p. 294-300.

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

\_\_\_\_\_. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber*. Ditos & Escritos IV. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 203-222.

\_\_\_\_\_. *Segurança, Território, População*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. Conversa com Michel Foucault. In: FOUCAULT, Michel. *Repensar a política*. Ditos & Escritos VI. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. *A coragem da verdade*. O governo de si e dos outros II. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021a, p. 55-86.

\_\_\_\_\_. Sobre a justiça popular. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021b, p. 87-128.

\_\_\_\_\_. Poder-corpo. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021c, p. 234-243.

\_\_\_\_\_. Soberania e disciplina. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021d, p. 278-296.

\_\_\_\_\_. Verdade e poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021e, p. 35-54.

\_\_\_\_\_. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021f, p. 129-142.

FLUSSER, Vilem. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. (2012). Reflexões televisionárias. *Flusser Brasil*. Disponível em <<http://flusserbrasil.com/art464.pdf>> Acessado em 05/01/2022.

FRANCISCO, Eduardo Pereira. Em busca de categorias teóricas-metodológicas para analisar a arte por uma perspectiva *queer*. *Ambivalências*, v. 4, n. 8, p. 50-80, 2016.

FRANCO, Stella Maris Scatena; SILVA, Natânia Neres da; OLIVEIRA, Júlia Glaciela Silva. Gênero e travestilidade nas telas do cinema: a trajetória de Claudia Wonder em filme documentário. *Caderno de Pesquisas do Cdhis*, v. 30, n. 1, p. 126-153, 2017.

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

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In: *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, vol III*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 329-354.

FRY, Peter; MACRAY, Edward. *O que é homossexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Tradução de Osmyr Faria Gabbi Júnior. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GERACE, Rodrigo. *Cinema explícito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

GIOVANNI, Julia Ruiz Di. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015.

GÓIS, João Bosco Hora. Homossexualidades projetadas. *Estudos Feministas*, v. 10, n. 2, p. 515-518, 2002.

GOMES, Romulo Gabriel de Barros. A boca do lixo e os pornochanceiros: relações entre políticas públicas e “diversões adultas” no Brasil contemporâneo. *Sobre Ontens*, v. 2, p. 146-165, 2018.

GONÇALVES, Mateus Henrique Siqueira. *Palhaço pinta o rosto para viver, e o travesti também: uma análise sobre a representação das travestis no eixo Rio de Janeiro-São Paulo (1980-1988)*. 2018. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História), Brasília, UnB, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018, p. 190-214.

GREEN, James; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Paulo: EdUFSCar, 2014.

GROS, Frédéric. Situação do curso. In: FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade. O governo de si e dos outros II*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011, p. 301-316.

GROZS, Elizabeth. Corpos-cidades. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). *Gênero, Cultura Visual e Performance*. Braga: Universidade do Minho, 2011, p. 89-100.

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

HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*. Tradução de Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Editora Veneta, 2019.

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Tradução de Bhuvi Libanio. Pernambuco: Cepe Editora, 2020.

HALPERIN, David. La política *queer* de Michel Foucault. In: HALPERIN, David. *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Córdoba: Cuadernos de Litoral, Edelp, 2000, p. 35-146.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, p. 7-41, 1995.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. Tradução de Mario Vilela. São Paulo: Contexto, 2001.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Feminismo e identidade de gênero: elementos para a construção da teoria transfeminista. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10, Anais...* Florianópolis: 2013, p. 1-9.

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

\_\_\_\_\_. (2015a). A verdade cisgênero. *Blogueiras Feministas*. Disponível em <<https://blogueirasfeministas.com/2015/01/28/a-verdade-cisgenero/>> Acessado em 05/01/2022.

\_\_\_\_\_. ... [et. al.]. *Transfeminismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015b.

\_\_\_\_\_. Travessia: Caminhos da população trans na história. In: GREEN, James. et al. (org.). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 379-392.

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

KAAS, Hailey. (2012). Introdução ao transfeminismo. *Transfeminismo*. Disponível em <<https://transfeminismo.com/introducao-ao-transfeminismo/>> Acessado em 05/01/2022.

\_\_\_\_\_. (2014). Transfeminismo é a ideia radical de que mulheres trans\* são mulheres. *Blogueiras feministas*. Disponível em <<https://blogueirasfeministas.com/2014/05/05/transfeminismo-e-a-ideia-radical-de-que-mulheres-trans-sao-mulheres/>> Acessado em 05/01/2022.

\_\_\_\_\_. (2015). O que é cissexismo?. *Transfeminismo*. Disponível em <<https://transfeminismo.com/o-que-cissexismo/>> Acessado em 05/01/2022.

KLEINBERG, Ethan; SCOTT, Joan Wallach; WILDER, Gary. Teses sobre Teoria e História. Tradução de André de Lemos Freixo e João Rodolfo Munhoz Ohara. *Wild On Collective*, p. 1-11, 2018.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-30, 2008.

KOYAMA, Emi. (2002). Cissexual/Cisgender. *Eminism*. Disponível em <<http://eminism.org/>> Acessado em 05/01/2022.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

LAGASNERIE, Geoffroy de. *A última lição de Michel Foucault*. Tradução de André Telles. São Paulo: Três estrelas, 2013.

LAMAS, Caio. A censura à pornochanchada: o caso de Anjo loiro. In: BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (orgs.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p. 41-61.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa de. Através do espelho. Mulher, cinema e linguagem. *Estudos feministas*, v. 1, n. 1, p. 96-122, 1993.

\_\_\_\_\_. A tecnologia de gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

\_\_\_\_\_. Teoria *queer*, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 397-409.



LEAL, Bruno Souza.; CARVALHO, Carlos Alberto de. *Jornalismo e homofobia no Brasil: mapeamento e reflexões*. São Paulo: Intermeios, 2012.

LEAL, Dodi. *Luzvesti: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero*. Salvador: Editora Devires, 2018.

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

\_\_\_\_\_. A pornografia é um morto vivo?. *Revista Crítica Cultural*, v. 9, n. 2, p. 179-195, 2014.

LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

LIRA, Bertrand. *Cinema noir: a sombra como experiência estética e narrativa*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Papirus Editora, 2006, p. 379-394.

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

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

\_\_\_\_\_. Possibilidades de conexão. *Bagoas*, n. 16, p. 162-196, 2017b.

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

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

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. Cinema como pedagogia. In: VEIGA, Cynthia Greive. *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 423-446.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. (org.). *O corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2020, p. 443-481.

LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a teoria *queer* para a língua portuguesa. *Gênero*, v. 1, n. 2, p. 36-46, 2001.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021, p. 7-34.

MACIEL, Auterives. O pensamento e o cinema: uma abordagem estética. In: *TRIEB*, Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro, v. 3, n. 1 e 2. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 17-30.

MACRAE, Edward. Os respeitáveis militantes e as bichas loucas. In: MACRAE, Edward. *A construção da igualdade: política e identidade homossexual no Brasil da “abertura”*. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 37-49.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. *Revista de Psicologia da UNESP*, n. 8, p. 109-117, 2009.

MARCELINO, Douglas Áttila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970*. 2006, 300 f. Dissertação (Mestrado em História Social). Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MAROCCO, Beatriz Alcaraz. Os procedimentos de controle e a resistência na prática jornalística. *Galaxia*, n. 30, p. 73-85, 2015.

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

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

McLAREN, Margareth. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016.

MENESES, Emerson Silva; JAYO, Martin. Presença travesti e mediação sociocultural nos palcos brasileiros. Uma periodização histórica. *Extraprensa*, v. 11, p. 159-174, 2018.

MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 18, n. 51, p. 87-97, 2003.

MILANEZ, Nilton. *Audiovisualidades: elaborar com Foucault*. Londrina: Eduel, 2019.

MISKOLCI, Richard.; PELÚCIO, Larissa. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. *Sexualidad, salud y sociedad – Revista Latinoamericana*. n. 1, p. 125-157, 2009b.

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

\_\_\_\_\_. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. Um saber insurgente ao sul do Equador. *Periódicus*, v. 1, n. 1, p. 43-67, 2014.

MOIRA, Amara. Os sentidos da transformação corporal para travestis. *Buzzfeed*. Disponível em <<https://buzzfeed.com.br/post/os-sentidos-da-transformacao-corporal-para-travestis>>. Acessado em 28/12/2022.

MORICONI, Ítalo. Urgência, orgia: escritas da aids. In: MORICONI, Ítalo. *Literatura meu fetiche*. Editora CEPE, 2020.

MOSTAÇO, Edélcio. Conceitos operativos nos estudos da performance. *Sala Preta*, v. 12, n. 2, p.143-153, 2012.

\_\_\_\_\_. *Incursões e excursões: a cena no regime estético*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

MOTA, André. *Quem é bom, já nasce feito: sanitarismo e eugenia no Brasil*. São Paulo: DP&A editora, 2013.

MOURA, Maria Betânia do Socorro. Memória discursiva em Foucault e acontecimento jornalístico. Brasil/Espanha/Portugal: *WEB BOCC*, p. 01-12, 2008.

MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015.

MULLER, Angélica. Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos “anos 1968”. In: PRIORE, Mary del; AMANTINO, Marcia. (Orgs.) *História dos homens no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.

\_\_\_\_\_. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.

NASCIMENTO, Wanderson Flor. Entre o poder e a subjetivação, Foucault: sobre uma educação não-fascista. *Trilhas filosóficas*, v. 2, n. 2, p. 86-97, 2020.

NEDER, Álvaro. “Um homem pra chamar de seu”: discurso musical e construção de gênero. *Per Musi*, n. 28, p. 170-175, 2013.

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.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Guilherme de Almeida Prado: um cineasta cinéfilo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

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

\_\_\_\_\_. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, v. 12, n. 22, p. 270-283, 2011.

PELBART, Peter. Poder sobre a vida, potências da vida. In: PELBART, Peter. *Vida Capital: Ensaio de biopolítica*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2003, p. 19-27.

PELÚCIO, Larissa. O Cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o *queer* no Brasil. *Iberic@l*, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, n. 9, p. 129-136, 2016.

PERET, Luiz Eduardo Neves. *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. 2005. 245 f. Dissertação (Mestrado em comunicação). Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

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

\_\_\_\_\_. Territórios marginais. In: GREEN, James Naylor; TRINDADE, Ronaldo... [et. al.]. *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p. 263-290.

PINHEIRO, Lenise. *Teatro Oficina: fotografias*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

POCAHY, Fernando. Marcas do poder: o corpo (do) velho-homossexual nas tramas da hetero e homonormatividade. *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*, 2008.

PRECIADO, Paul B. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

\_\_\_\_\_. Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica. Madrid: *Artecontexto*, n. 21, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pornotopia: Arquitectura y sexualidad en Playboy durante La guerra fría*. Barcelona, Anagrama, 2010a.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Beatriz Preciado, por Jesús Carrillo. *Poiésis*, n. 15, p. 47-71, 2010b.

\_\_\_\_\_. Quem defende a criança *queer*? Tradução de Fernanda Ferreira Marcondes Nogueira. *Revista Jangada*, n. 1, p. 96-99, 2013.

\_\_\_\_\_. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N-1 edições, 2017.

\_\_\_\_\_. Lixo e Gênero, Mijar/Cagar, Masculino/Feminino. Tradução de Davi Giordano e Helder Thiago Maia. *Performatus*, n. 20, p. 1-5, 2019.

\_\_\_\_\_. *Eu sou o monstro que vos fala*. Relatório para uma academia de psicanalistas. Tradução de Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

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

PUCCI JUNIOR., Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

\_\_\_\_\_. A figuração pós-moderna: Marta Brum, de *Anjos da Noite*. *Significação: revista de cultura audiovisual*, USP, n.17, p.98-114, 2002.

QUINALHA, Renan. “Em nome de Deus e da família”: um golpe contra a diversidade. In: SINGER, André... [et. al.]. *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 131-138.

\_\_\_\_\_. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. 2017, 329 f. Tese (Doutorado em Relações Internacionais). São Paulo: USP, 2017.

\_\_\_\_\_. Uma ditadura hétero-militar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro. In: GREEN, James... [et. al.]. *História do Movimento LGBT no Brasil*. Alameda Editorial, 2018, p. 15-38.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998a, p. 24-58.

\_\_\_\_\_. Descobrir historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, p. 89-98, 1998b.

\_\_\_\_\_. *Foucault, história e anarquismo*. Rio de Janeiro: Rizoma, 2015.

\_\_\_\_\_. “Estar na hora do mundo”: subjetividade e política em Foucault e nos feminismos. *Interface*, n. 23, p. 1-11, 2019.

RAMOS, Emerson Erivan de Araújo. Transfeminicídio: genealogia e potencialidades de um conceito. *Revista Direito e Práxis*, v. 13, n. 2, p.1074-1096, 2022.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*. Dossiê Artivismo: políticas e performances políticas na rua e na rede, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo. In: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 127-141.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, n.10, 140-164, 2012.

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

\_\_\_\_\_. 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*. São Paulo: EdUFSCar, 2014b.

ROSA, Eli Bruno do Prado Rocha. Cisheteronormatividade como instituição total. *Pet de Filosofia UFPR*, v. 18, p. 59-103, 2020.

SAEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu: políticas anais*. Tradução Rafael Leopoldo. Belo Horizonte, Minas Gerais: Letramento, 2016.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio. Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Tradução de Rogério Bettoni. Autêntica Editora, 2017, p. 173-196.

SANTOS, Dionys Melo. Dos consultórios às delegacias: o corpo travesti no cinema da Boca do lixo paulistana. *Áskesis*, v. 07, n. 1, p. 51-67, 2018.

\_\_\_\_\_. As travestis no cinema da boca do lixo e na pornografia digital. 2019. 182 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2019.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. *Revista Ohun*, n. 4, p.1-32, 2008.

SANTOS, Zamara Araujo dos. A arte em Nietzsche: a mais alta potência do falso. *Aprender - Cadernos de Filosofia e Psicologia da Educação*, n. 16, v. 2, p. 23-34, 2016.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro, versão em francês. Revisão de Tomaz Tadeu da Silva. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

\_\_\_\_\_. A invisibilidade da experiência. Tradução de Lucia Haddad. *Projeto História*, p. 297-325, 1998.

\_\_\_\_\_. Os usos e abusos do gênero. Tradução de Ana Carolina Eiras Coelho Soares. *Projeto História*, n. 45, p. 327-351, 2012.

\_\_\_\_\_. Fantasias do milênio: o futuro do gênero no século XXI. Tradução de Flavia Costa Cohim Silva. *Cadernos de Gênero e Tecnologia*, v. 12, n. 39, p. 319-339, 2019.

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

SHAVIRO, Steven. *O corpo cinemático*. Tradução de Anna Fagundes. São Paulo: Paulus, 2015.

SILVA, Juremir Machado. *1964*. Golpe midiático-civil-militar. Porto Alegre: Sulina, 2016.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Dr. Nietzsche, curricularista - com uma pequena ajuda do Professor Deleuze. In: MOREIRA, Antonio Flavio Barbosa; MACEDO, Elizabeth Fernandes de. *Currículo, práticas pedagógicas e identidades*. Porto Editora, 2002, p. 35-52.

SOLIVA, Thiago Barcelos. Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti profissional”. *Cadernos Pagu*, n. 53, p. 1-40, 2018.

SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes. In: SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Godard. In: SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 156-201.

SOUZA, Adriana Barreto de; LOPES, Fábio Henrique. Entrevista com Sabina Loriga: a biografia como problema. *História da historiografia*, n. 9, p. 26-37, 2012.

SOUZA, Fabiano de. *Caio Fernando Abreu e o cinema: o eterno inquilino da sala escura*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SOUZA, José Inacio de Melo. Abrindo as pernas ao som de Mozart e Bartók: observações sobre o cinema popular e erótico. *Mnemocine*, 2016.

STEFFEN, Lufe. *O cinema que ousa dizer seu nome*. São Paulo: Giostri, 2016.

STERNHEIM, Alfredo. *David Cardoso: persistência e paixão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cinema da Boca: dicionário de Diretores*. São Paulo: Imprensa oficial, 2005.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Estudos Feministas*, v. 26, n. 2, p. 01-19, 2018.

SWAIN, Tânia Navarro. Heterogênero: “uma categoria útil de análise”. *Educar*, n. 35, p. 23-36., 2009.

TEODORESCU, Lindinalva Laurindo; TEIXEIRA, Paulo Roberto. *Histórias da aids no Brasil*. Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015.

TOLEDO, Vania. *Palco paulistano*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

TRÓI, Marcelo de. *Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos a(r)tivismos queer*. 2018. 163 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2018.

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

\_\_\_\_\_. Foucault e a linguagem delirante da memória. XXII Simpósio Nacional de História Anpuh. *Anais...* João Pessoa: Anpuh, 2003.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Modos de viver artista: Ana Miguel, Rosana. Paulino e Cristina Salgado. *Revista Aulas*, v. 7, p. 59-96, 2010.

VEIGA-NETO, Alfredo. Teoria e método em Michel Foucault (im)possibilidades. *Cadernos de Educação*, n. 34, p. 83-94, 2009.

VERAS, Elias Ferreira; ANDREU, Oscar Guasch. A invenção do estigma travesti no Brasil (1970-1980), *História, histórias*, n. 3, v. 5, p. 39–52, 2015.

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

VERGUEIRO, Viviane (2013). De uma renúncia e de resistência trans\* anticoloniais. *Academia Edu.* 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)> Acessado em 05/01/2022.

\_\_\_\_\_. (2014). Colonialidade e Cis-normatividade. *Iberoamericasocial*. Disponível em <<https://iberoamericasocial.com/colonialidade-e-cis-normatividade-conversando-com-viviane-vergueiro/>> Acessado em 05/01/2022.

\_\_\_\_\_. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2015, 244 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015.

VEYNE, Paul Marie. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.



WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EdUSP, 1994a, p. 97-116.

\_\_\_\_\_. Foucault decodificado: notas do subterrâneo. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EdUSP, 1994b, p. 253-284.

WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durham and London, Duke University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. *Screening Sex*: revelando e dissimulando o sexo. *Cadernos Pagu*, n. 38, p. 26, 2016.

XAVIER, Ismael. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos noventa. In: PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Heco Produções Ltda., 2012, p. 23-26.