

# Representações da transexualidade no cinema contemporâneo: diferenças e repetições

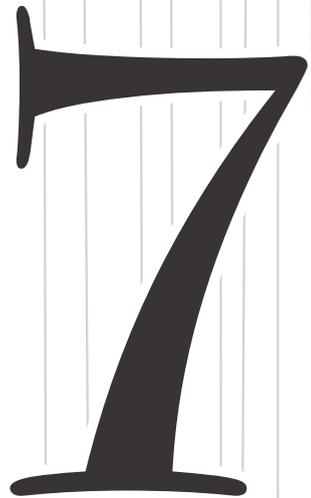
*Representations of transsexuality in  
contemporary cinema: differences and repetitions*

**Prof. Dr. Alexander de Freitas**

*Doutor em Educação pela USP*

*Professor adjunto do Centro de Educação da  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN*

*xander@usp.br*



## Resumo

Apresentam-se neste ensaio os resultados do projeto de pesquisa *Cinema e educação: o que pode o cinema?*, desenvolvido no Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Utilizando uma perspectiva pós-estruturalista, tem como objetivo cartografar as representações dominantes e repetidas da transexualidade construídas pelos filmes: *Priscilla* (Austrália, 1994), *Para Wong Foo* (EUA, 1995), *Lado Selvagem* (França/Bélgica/Reino Unido, 2004) e *Transamérica* (EUA, 2005), positivando o valor diferencial e a singularidade do filme *Lado Selvagem*. Dentre as linhas de fuga inventadas por *Lado Selvagem*, destacam-se: a linguagem híbrida entre ficção e documentário, a indefinição de papéis, desejos e subjetividades das personagens e o investimento na intensidade das relações. Esses deslocamentos em relação à defesa das identidades de gênero possibilitam problematizá-las e nos fazem pensar em uma crítica pós-identitária.

Palavras-chave: Pós-estruturalismo. Cinema. Representação. Identidades. Transexualidade. Crítica pós-identitária.

## Abstract

The following essay presents results of the research project *Cinema and education: what can the cinema do?* developed in the Education Center of the Federal University of Rio Grande do Norte. Using a post-structuralist perspective, the purpose is to map the prevailing and repeated representations of the transsexuality built by the movies: *Priscilla* (Australia, 1994), *To Wong Foo* (USA, 1995), *Wild Side* (France/Belgium/UK, 2004) and *Transamerica* (USA, 2005), potentiating the differential value and the uniqueness of the movie *Wild Side*. Among the drain lines invented by the movie *Wild Side*, we highlight: the hybrid language between fiction and documentary, the unclear definitions of roles, desires and subjectivities of the movie characters and the investment in the intensity of relationships. These displacements in respect to the defense of gender identities allow problematize them and make us think in a post-identity critique.

Keywords: Post-structuralism. Cinema. Representation. Identities. Trassexuality. Post-identity critique.

## Introdução

Apresentam-se nesse ensaio os resultados atuais do Projeto de Pesquisa *Cinema e educação: o que pode o cinema?*<sup>1</sup>, desenvolvido junto ao Centro de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Esse projeto tem inspiração na 'filosofia da diferença'<sup>2</sup> e apresenta como um dos nortes principais a investigação de linguagens e modos de representação cinematográfica, com o duplo objetivo de mapear e problematizar as representações dominantes e repetidas, ao mesmo tempo que pretende positivar e potencializar as 'linhas de fuga' que fazem fugir o representado.

Nessa perspectiva, utiliza-se o que Deleuze e Guattari chamaram de 'cartografia': uma sensibilidade investigativa movida por 'afectos' que flagram as 'relações de forças' – imanentes, instáveis, dinâmicas, provisórias, fugazes, fugidias, extemporâneas, singulares, diferenciais e múltiplas – que compõem um campo específico de experiências, de modo que cartografar é ensaiar o traçado de um diagrama das linhas 'molares' e 'duras' e também das linhas de fuga, isto é, dos 'devires' e dos fluxos acidentais, irregulares e imprevistos, que estão em jogo nos 'acontecimentos'.

Dos vários estilos de cartografias possíveis com o uso do cinema como disparador de pensamento-escrita, durante o processo de seleção dos focos temáticos do projeto *Cinema e educação* chamaram a atenção tanto a exiguidade de títulos quanto o interesse crescente pela criação de representações da transexualidade na produção cinematográfica atual<sup>3</sup>.

Também é importante dizer que o investimento em uma pesquisa que pretendeu mapear as representações da transexualidade tornou-se foco de interesse pelo valor que as discussões sobre as identidades de gênero têm ganhado no campo educacional na atualidade. Isso ocorre, sobretudo, na

---

<sup>1</sup> Divido a coordenação deste projeto, bem como os resultados aqui apresentados, com a Profa. Dra. Karyne Dias Coutinho.

<sup>2</sup> As palavras escritas entre aspas simples referem-se a conceitos 'roubados' de Nietzsche, Foucault e Deleuze, entre outros. Esse grifo só será realizado na primeira aparição do conceito roubado.

<sup>3</sup> É importante lembrar que os filmes de ficção com *drag queens*, na década de 1990, marcam a estreia de temas gays e transexuais para o cinema de grande público. Em relação à transexualidade, em termos de cinema independente, há em 2001 *Hedwig and the angry inch* (traduzido no Brasil como *Hedwig: rock, amor e traição*), de John Cameron Mitchell. O maior sucesso comercial é sem dúvida *Transamérica* (2005), com duas indicações ao Oscar 2006, Vencedor do Globo de Ouro 2006 (melhor atriz) e que só no Brasil teve uma bilheteria de 25.400 ingressos, entre 14 e 23/06/2006. Em termos de Cinema Cult, ganhador do prêmio Teddy Bear no Festival de Berlim em 2004, há *Wild Side (Lado Selvagem)*. A exiguidade de títulos sobre o tema da transexualidade refere-se ao recorte que estamos realizando: cinema de mídia e de grande público, entre 1994 e 2005, desconsiderando, portanto, produções independentes e documentários, como, por exemplo, a rica e interessante obra de Monika Treut.

perspectiva de um multiculturalismo cidadão, que toma a lógica identitária como um recurso inclusivo, sem desconfiar do 'governo'/gestão da diferença por ela operada.

Motivado por essas provocações, utilizando uma perspectiva pós-estruturalista<sup>4</sup>, o objetivo deste ensaio é cartografar as representações dominantes, repetidas e clichês da transexualidade e do transexual construídas pelos filmes *Priscilla, a rainha do deserto* (*The adventures of Priscilla, queen of the desert*, Austrália, Stephan Elliott, 1994), *Para Wong Foo, obrigada por tudo!* (*To Wong Foo, thanks for everything!* Julie Newmar, EUA, Beeban Kidron, 1995), *Lado Selvagem* (*Wild Side*, França/Bélgica/Reino Unido, Sébastien Lifshitz, 2004) e *Transamérica* (EUA, Duncan Tucker, 2005), dando destaque para o valor diferencial e singular do filme *Lado Selvagem* na invenção de linhas de fuga ao que é predominantemente representado no cinema sobre a transexualidade e o transexual.

A questão principal – como esses filmes representam a transexualidade e quais os efeitos de 'poder' dessas representações? – se desdobrará nas seguintes interrogações que serão afrontadas nas seções que se seguem: Quais os estilos e as linguagens dominantes para a representação da transexualidade no cinema? Como as personagens são forjadas e fabricadas pelas narrativas fílmicas? Quais os valores sobre o que é ser transexual e que disputas, distinções e identidades são afirmadas? Que (des)encontros e que acontecimentos são significativos para o desenvolvimento das narrativas? Que ressignificações e 'transvalorações' são vividas e produzidas pelas personagens?

Para dar materialidade ao traçado dessas 'linhas de forças' que constituem o diagrama cartográfico que será apresentado neste ensaio, utilizou-se o que se convencionou chamar de decupagem das cenas. O termo decupagem (do francês *découpage*, derivado do verbo *découper*, que, em português, significa recortar) é apropriado para designar a atividade de ordenação e registro escrito dos diversos planos de afecção (linguagem,

---

<sup>4</sup> Segundo Peters (2000), o pós-estruturalismo reativa algumas teses do estruturalismo – como a crítica ao sujeito universal –, mas se diferencia dele por cinco inovações: 1) interesse por uma história crítica ao se concentrar na análise diacrônica da história, em sua mutação, na transformação e na descontinuidade das estruturas, que culminam na substituição da ontologia pela genealogia; 2) questionamento do cientificismo pretendido pelo estruturalismo, adotando um perspectivismo nas interpretações, que problematiza e desconstrói as estruturas universais; 3) crítica à noção de verdade, com ênfase na análise das relações de poder que sustentam uma política de verdade; 4) valorização da escrita e do estilo filosófico-crítico como potência analítica: os *aforismos* de Nietzsche, o *ensaio* em Foucault, o *texto delirante* de Deleuze; 5) ênfase no presente, na atualidade, no *'nós hoje'* como foco de problematização, cujo diagnóstico e desconstrução tática têm por objetivo a invenção de fraturas e linhas de fuga.

imagem, som, cores, enredo, interpretações, estilo, narrativa etc.) que compõem as cenas que selecionamos dos filmes, conforme nossa percepção, enviesada pelas lentes analíticas que utilizamos aqui.

Nesse sentido, não se trata propriamente de um processo de transcrição das cenas, que carregaria o sentido de fidedignidade ao original, mas da produção de um simulacro, uma vez que o processo de escritura não só recorta e remonta as cenas, como também é atravessado por um desejo interesseiro e interessado em recriá-las e torcê-las para enfrentar as problemáticas que se encontram sob investigação neste ensaio.

### **Drag queens road movie**

No arcabouço imperial a administração se torna *fractal* e visa a integrar conflitos não pela imposição de um aparelho social coerente mas pelo controle das diferenças (HARDT; NEGRI, 2006, p. 361).

A identidade é aquilo que faz passar as diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 68).

*Priscilla e Para Wong Foo*<sup>5</sup> são narrativas fílmicas com um enredo bastante semelhante, que acontecem ao longo de uma estrada, bem ao estilo *road movie*, em que as personagens vão se metamorfoseando e se transfigurando durante os acontecimentos e (des)encontros vividos no trajeto. No primeiro filme, uma viagem de Sydney à Alice Springs pelo deserto da Austrália; no segundo, de Nova Iorque à Hollywood.

Em ambos os filmes, a representação das drag queens é caricata: colorida, exótica, exagerada, afetada, extravagante, glamourosa e ousada; excêntrica e bizarra, às vezes. Essas representações conferem um senso divertido, cômico e engraçado às aparições das drags montadas. Em *Priscilla*, é emblemática a cena em que Felícia faz um *show* montada com um vestido esvoaçante, sentada no enorme tamanco prateado que ocupa o bagageiro do ônibus, que solta fumaça rosa – festival de cores e extravagância.

Apesar de aparecer montada nos *shows*, a personagem transexual de *Priscilla*, Bernadette, veste-se com charme, vaidade, glamour e elegância, mas

---

<sup>5</sup> Apesar de não haver personagens identificadas como transexuais em *Para Wong Foo*, esse filme borra as fronteiras entre a representação de transexuais e de drag queens, porque Vida, Noxeema e Chi Chi aparecem o tempo todo montadas, não apenas durante a apresentação dos *shows*. Ademais, esse filme é uma versão norte-americana de *Priscilla*, que tem Bernadette como personagem transexual.

preza pelo equilíbrio e pela sobriedade, muito ao estilo do sócia Vida Boheme, de *Para Wong Foo*. É distintivo o cuidado de Bernadette com o batom e com o cabelo, como se nessa prática ela afirmasse sua essência feminina: perdida no deserto ou após golpear o homofóbico Frank, Bernadette retoca o batom e se descontenta quando o vento ou a luta desarrumam seu penteado – estereótipos femininos!

As disputas e as distinções entre as identidades de gênero são frequentes nos dois filmes. Em *Para Wong Foo*, Noxeema e Vida explicam para Chi Chi o que é ser drag queen:

Quando um homem veste um vestido e fica estimulado sexualmente ele é um travesti. Quando um homem é uma mulher presa num corpo masculino e faz a operaçãozinha, ele é um transexual. Quando um homem gay tem um senso de moda exagerado para um gênero, ele é uma drag queen.

Essa diferenciação entre drag queens e transexuais, pelo excesso e extravagância, agora endereçados ao desejo sexual das drags, aparece no discurso de Bernadette, quando ela faz elogios ao seu paquera Bob: “Foi uma honra conhecer um cavalheiro. Acredite, Bob, você é uma espécie em extinção. Ao contrário das drag queens que dão como coelhos”. Denota-se daí uma sugestão de representação da transexual como uma dama – sóbria, pudica e recatada – em oposição ao estilo exótico, exagerado e promíscuo das drag queens.

Ainda no filme *Priscilla* é curioso como Bernadette é quem mais se afeta e critica os tempos de heterossexualidade do personagem Mitzi: 1) quando ele confessa ter sido casado com uma mulher (cena em que Bernadette freia bruscamente o ônibus); 2) quando ela descobre que Benj é filho de Mitzi (cena em que Bernadette desmaia). Nesse sentido, Bernadette funciona em *Priscilla* como uma polícia controladora da sexualidade e do 'verdadeiro' eu de Mitzi, exigindo a definição de desejos e de papéis sexuais.

Devido ao estilo *road movie* das duas narrativas fílmicas, os acontecimentos vividos ao longo do trajeto da viagem são determinantes para o desfecho final, que concorre para a transfiguração de valores das personagens. Vamos à decupagem de algumas cenas...

Em *Para Wong Foo*, um desencontro decisivo acontece quando Vida desvia seu caminho para passar em Balakenwood, sua cidade natal. Diante da mansão e do estranhamento das amigas, frente à sua ascendência rica e nobre, Vida diz: “Vida jogou tudo para o alto para ser Vida” – sempre à procura da verdadeira essência!

Nessa cena, um primeiro desencontro dramático acontece quando Vida quer acenar para sua mãe que aparece na varanda da casa, e ela, reconhecendo-a, demonstra vergonha, constrangimento e desaprovação, virando as costas, voltando-se para dentro da casa. Vida deixa suspenso e congelado o aceno à mãe, desfazendo, com dor, o gesto. Rasga o mapa que a havia feito desviar rumo a Balakenwood e sai magoada e ressentida em alta velocidade.

Os (des)encontros mais marcantes em *Para Wong Foo* ocorrem na cidade de Snydersville, parada obrigatória para o conserto do velho Cadillac, que se quebrara. Inicialmente, houve estranhamentos e discriminações pelos olhares dos moradores sobre elas: “Estas garotas são tão grandes e fortes”, olhares tão minuciosos e atentos como os de Carol Ann: “Mulheres não têm pomo de Adão. Só os homens têm. Desde a sua primeira noite aqui eu notei que você [Vida] tinha pomo de Adão”.

Depois do estranhamento inicial, paulatinamente, a narrativa faz surgir nos moradores um romântico e ingênuo interesse pelo esquisito, pelo exótico e pelo extravagante, o que possibilita às drags mudarem a rotina da cidade. A revitalização moral de Snydersville, empreendida pelas drags, se dá em relação ao respeito às mulheres e contra a homofobia, mas também pela intervenção delas, sobretudo de Vida Boheme, na salvação 'psi' dos moradores da cidade: Loretta, alcoólatra, de baixa autoestima, chamada de bebê feio e sem sexo com o marido há sete anos; Budd, gago; Clara, traumatizada desde que o marido perdeu o cinema e fugiu com uma artista; Carol Ann, que é insultada e apanha do marido.

O mais interessante é que a remissão das fragilidades e das dores psi dos moradores e o triunfo do 'pastorado' multiculturalista conduzido por Vida Boheme têm como desfecho a própria resignificação da dor psíquica de Vida, ressentida da exclusão pela mãe. Imediatamente após a cena em que os moradores, em retribuição, salvam-na da perseguição pelo xerife Dollard<sup>6</sup>, Vida, comovida e encorajada com a aceitação e com a proteção vinda de Snydersville, confessa: “Eu gostaria de ir a Balakenwood e entrar naquela casa imitando estilo Tudor. E eu diria assim: 'Meu nome é Srta. Vida Boheme e sua aprovação não é necessária. Mas eu gostaria da sua aceitação’”.

Aceitação social e familiar: eis o grande efeito moral do panfletário *Para Wong Foo*, que elege como estratégia de militância contra o par

---

<sup>6</sup> Interessante é que essa perseguição do xerife Dollard às drags leva-o a fazer uma lista de lugares para afeminados, bastante estereotipada e preconceituosa: 1) floricultura; 2) escolas de ballet; 3) sala de espera de comissários; 4) restaurantes servindo *brunch*; 5) lojas de antiguidades.

preconceito-exclusão a dor psíquica, o ressentimento e a mágoa infringidos às personagens, o que acaba por flagrar a tendência contemporânea de um governo moral por um multiculturalismo inclusivo e cidadão.

Para coroar o *happy end* é marcante a saída solidária, moralizada, conciliatória, apaziguadora e transcendental utilizada por Carol Ann, para definir a verdadeira essência de Vida: “Vida, não penso em você como um homem. E não penso em você como uma mulher. Penso em você como um anjo”. Nem homem, nem mulher, mas anjo! Afinal, anjos não têm sexo e são do 'bem'!

Bem menos ingênuos, românticos, morais e pacíficos são os (des)encontros em *Priscilla*, embora, frise-se desde já, um efeito cidadão e inclusivo, de aceitação social e familiar, parece persistir e se repetir também na mensagem desse filme. Mas os (des)caminhos de *Priscilla* são mais reais e difíceis. Vamos à decupagem de alguns deles.

Dois conflitos envolvendo discriminação, preconceito e violência incidem sobre a personagem Bernadette. No primeiro, num bar, em uma cidade do interior à beira da estrada, após os olhares de estranhamento do público, Bernadette pede ao *barman* uma vodka, ao que a dona do bar, Shirl, intervém: “O que temos aqui? 'Uns' 'artistas', não é? De onde as moças vieram? Ur-ânus?... Não vão beber nada! Não tem nada aqui para gente da sua laia”. Então, a resposta de Bernadette à Shirl: “Agora, presta atenção, bofe. Acende seu absorvente e explode sua vagina, porque é o único calor que vai sentir, querida”.

Nesse episódio, *Priscilla* forja e destaca o estereótipo masculino de Bernadette, evidente após a desmoralização de Shirl pelo discurso nada pudico de Bernadette, e muito pronunciado também na cena em que as rivais disputarão um concurso de quem bebe mais pinga (que prova quem é mais macho), o qual é vencido por Bernadette. É curioso como em *Priscilla* há um uso do palavreado sujo e obsceno e também há provas de masculinidade na representação da transexualidade, conferindo efeitos cômicos e humorísticos à película: o estereótipo fabrica a transexual como objeto de diversão.

A cena final desse episódio, nada apaziguadora, mostra o ônibus pichado com os dizeres “AIDS FUCKERS GO HOME”, ao que Mitzi, condoído, comenta: “É engraçado isso. Apesar de eu achar que estou ficando durão... ainda machuca” – mais uma vez aqui há o foco dramático no sofrimento psi de Mitzi, pela discriminação e exclusão sofridas!

A construção do estereótipo masculino de Bernadette se dá em um segundo conflito ainda mais violento envolvendo Felícia e Frank, um homofóbico da cidade de Coober Pedy. Nesse episódio, Felícia sai montada

para paquerar os homens da cidade. No momento em que Frank olha com mais detalhe o braço musculoso de Felícia e percebe que se trata de um homem, ele agride, persegue e encurrala a drag. Frank chama Felícia de “doente”, “chupador de pica” e “boiola” e lhe dá um soco na boca.

Quando Frank pede aos outros homens que abram as pernas de Felícia para estuprá-la, Bernadette aparece e, despindo-se dos brincos, diz: “Para de flexionar os músculos seu grande monte de merda. Com certeza seus amigos ficarão mais impressionados se voltar para o pub e transar com uns porcos no bar”. Ao que Frank replica: “O circo todo está na cidade. Também quer transar, não é? Vamos Bernadette venha me comer. Vem me comer. Me fode”. Bernadette encara Frank, dá-lhe dois golpes de joelho entre as pernas e, ao vê-lo caído de dor, diz: “Pronto, agora está fodido!”. Novamente aqui o cômico e o bem-humorado em *Priscilla*, apesar da tensão e da violência da cena, derivam desse um tanto bizarro estereótipo masculino de Bernadette, que é destemido e forte, que luta e nocauteia e que fala sujeiras e obscenidades na língua própria dos machos.

A construção cinematográfica desses estereótipos masculinos de Bernadette é interessante de ser pensada enquanto clivagens da anormalidade, do não usual e do esquisito, que restabelecem a heteronormatividade. Cindindo-se a indefinição da transexualidade entre os estereótipos femininos e masculinos, se reconhece, se aceita, se compreende e se explica o que pode parecer inclassificável e indefinido em Bernadette.

Com isso, flagra-se o modo como se dá a gestão da diferença em *Priscilla*: através do endereçamento ao referente reconhecível, estereotipando as representações masculino-feminino, heteronormaliza-se Bernadette. Frise-se aqui que a lógica identitária é operada pela clivagem binária, de modo a excluir a singularidade, a ambivalência e a irregularidade: trata-se de um processo de exclusão do diferencial e do estranho, a partir de estratégias inclusivas, que têm por referência os binarismos.

Ainda em relação a Bernadette, é curioso que tamanha valentia e coragem não superam a dor infringida pela lembrança da não aceitação da família. É o que, adiante, confessa Bernadette: “Eu nunca tive a chance de contar aos meus pais a infância 'maravilhosa' que tive. Nunca mais falaram comigo depois que eu fiz... a operação"! Mesmo a destemida Bernadette é uma filha chorosa, magoada e ressentida pela reprovação familiar. Que poder *Priscilla* e *Para Wong Foo* conferem à aceitação familiar!

Esse mesmo drama de aceitação pela família marca os encontros com a esposa de Mitzi, Marion, e com seu filho de sete anos de idade, Benj. De

início, Mitzi faz tudo para esconder sua identidade gay ou sua estética montada. Quando ele vê seu filho na plateia, aplaudindo-o ao fim do *show*, Mitzi desmaia.

Interessante é que, ao contrário das outras histórias, Marion e Benj são abertos à diferença e combativos em relação aos estereótipos e aos clichês vividos e professados pelas próprias drags. É emblemático o indeciso e medroso pedido de desculpas do pai frente às espontâneas e argutas interpelações do filho: “Sinto muito por ontem à noite. Não é sempre que uso roupas de mulher. Quer dizer, sabe... não entenda mal. Eu faço coisas diferentes, como Elvis e Gary Glitter”. Ao que Benj redargui: “ABBA? Eu não deveria saber sobre o *show* do ABBA, mas gostaria muito de ver. Faz o ABBA para mim”. Mitzi, espantado: “Claro! Sabe o que sou, não é?”. Benj: “A mamãe me falou que é o melhor do ramo. Vai arrumar um namorado quando formos para Sydney?”.

O *happy end* em *Priscilla* traz a união de Bernadette com Bob, o mecânico que conserta o ônibus, e um último *show* de Mitzi e Felícia montadas, num bar em Sydney, com iluminação do próprio Benj. É o único *show* em que as drags são aplaudidas pela plateia. O restabelecimento da união familiar parece coroar o sucesso inusitado do *show* das drags.

Por fim, é importante perceber que tanto *Priscilla* como *Para Wong Foo* apelam para uma moral da pena e da piedade, produzida pela dramatização do sofrimento psíquico de quem é incompreendido, rejeitado, excluído e discriminado por sua diferença e irregularidade em relação à heteronormalidade. Conclama-se, assim, uma súplica por piedade aos coitados que sofrem: tenham pena das drag queens, dos transexuais e dos gays! Cidadãos, piedade!

### **Você é homem ou mulher?**

Félix e você, vocês estão sempre denunciando os dualismos, vocês dizem que as máquinas binárias são aparelhos de poder para quebrar os devires: você é homem ou mulher, branco ou negro, pensador ou vivente, burguês ou proletário? [...] Talvez fosse preciso dizer, antes de tudo, que a linguagem é profundamente trabalhada por dualismos, por dicotomias, por divisões por 2, por cálculos binários (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 44).

Sabrina Osborne, Bree, é a tímida, discreta e reservada personagem transexual de *Transamérica*. Sua representação aparece sempre camuflada

pelas armaduras com as quais ela se veste, que tentam apagar qualquer traço masculino e, assim, protegê-la do mundo. Diferente das drags e de Bernadette, Bree é, durante todo o transcorrer da narrativa fílmica, envergonhada, constrangida e ressentida: o introjetado binarismo você é homem ou mulher? a amedronta, persegue e tortura. Ou homem ou mulher – essa cilada da linguagem que captura e dicotomiza a diferença é o pequeno inferno de Bree, do qual ela nunca se liberta.

Para defendê-la da humilhação frente à colocação dessa questão em público, Bree é apresentada buscando uma identidade o mais feminina possível, representada por: roupas em tons pastel, lilás, salmão e rosa, saia ou vestido, salto alto, *robe* de cetim rosa, unhas pintadas, cabelo arrumado, sombra, *blush* e batom, treino vocal<sup>7</sup>, enchimento nos peitos, *collant* modelador, adereços vários, eletrólise, cirurgia no rosto, *lift* da sobrancelha, redução da testa, remodelagem da mandíbula e raspagem da traqueia.

Um chapéu de abas longas que esconde sua face e um olhar de través, sempre camuflado e disfarçado, dão o toque final à sua misantropia e ao seu medo de ser vista, percebida e questionada em lugares públicos.

De certo modo *Transamérica* repete o estilo *road movie*, porque o drama dessa ficção é vivido em uma jornada entre Nova Iorque e Los Angeles, viagem que é valorizada em relação à metamorfose de Bree – cuja transformação deve ser entendida no sentido restrito da busca da verdadeira identidade, do verdadeiro eu, da verdadeira essência de Bree – desde aí, já, de largada, uma prisão!

O grande acontecimento no filme, que é o *leitmotiv* da jornada, é um chamado solicitando a paternidade de Bree, quando ela é obrigada a reviver e assumir as responsabilidades do seu passado de Stanley Schupak, que, na época da faculdade, teve um filho com uma garota. Bree é pai de Toby Wilkins, um jovem de dezessete anos que está preso em um reformatório em Nova Iorque, por prostituição e porte de cocaína.

Salvar o jovem Toby e prepará-lo/discipliná-lo para a vida adulta – num estilo *road movie* psi – é a grande missão de Bree, que, de início, pelo seu modo reservado, recatado e casto, se fará passar por uma mãe de caridade religiosa, até que Toby descubra sua identidade transexual.

---

<sup>7</sup> O treino vocal é um exercício diário de Bree, como mostra a primeira cena do filme, sugerindo que encontrar sua voz feminina é, na verdade, buscar sua identidade e sua essência, isto é, quem Bree realmente é: um ser feminino.

Interessante é como essa revelação da paternidade de Stanley, confessada por Bree à sua psicóloga, Margaret, fará com que ela decida cassar a autorização para a realização da tão sonhada cirurgia de mudança de sexo, através da seguinte justificativa psi: “Você me disse que era virgem. A vida dele [Stanley] é sua. Esta é uma parte do seu corpo que não pode ser descartada. Não quero que seja operada e continue se achando incompleta. [...] Bree, só quero que esteja pronta”.

O sexo de Bree pode ser mudado, mas são obrigatórios a confissão e o acerto de contas com o passado de Stanley, o que culmina no adiamento da realização da cirurgia, sob o controle da autoridade psi. Fora esse poder de chancela da vida e do maior sonho de Bree, a armadilha discursiva de Margaret reduz Bree à representação impotente e reativa do transexual, porque é inacabada, incompleta e tudo lhe falta. É a própria construção imagética de Bree: uma escrava do que justamente lhe (dizem que) falta.

Os (des)encontros, durante a jornada de volta à Stanley e à paternidade perdida de Bree, são heroicos. Primeiro porque é um suplício para Bree viver sob os olhares atentos, tanto sob o olhar aparentemente gentil de Arlehy, “Eu faço eletrólise. Posso tirar os pelos embaixo de seu nariz rapidinho”, quanto sob o penetrante e ardiloso olhar da criança na parada em Arkansas.

Nessa cena, enquanto Bree está sozinha na mesa escolhendo algo para comer no cardápio de um restaurante, uma menina fita-a, atentamente. Bree se desconcerta e sorri, tenta se camuflar, desvia o olhar, esconde-se com o cardápio. O brevíssimo olhar de soslaio de Bree, para flagrar se a garota ainda a observava, é suficiente para que a questão venha a público: “Você é homem ou mulher?” – é a explicitação da angústia infernal de Bree, que se debate aprisionada pelo labirinto sem saída da questão. Então, mais uma vez, é a representação constrangida e envergonhada de Bree que sobrevém à cena.

Um segundo interessante (des)encontro, que expõe o modo reservado de Bree e suas dificuldades de interação com o universo trans, é sua chegada à casa de Mary Ellen, em Dallas, justamente no dia em que Ellen reúne uma festa para o planejamento do cruzeiro de fim de semana do orgulho sexual.

Nessa festa, manifesta-se, talvez em dose única no filme, uma diversidade de histórias e representações menos previsíveis e mais afirmativas sobre a transexualidade e o transexual: duas namoradas contam seu amor à primeira vista, quando eram “homens direitos”; outra transexual mostra, com naturalidade, dilatadores de vagina, a serem usados após a cirurgia de mudança de sexo; um homem transexual gaba-se das vantagens de já ter

experimentado ser mulher e ser homem... Frente a essas personagens, Bree, constrangida, recolhe-se em seu quarto, pedindo desculpas a Toby: “Sinto muito por estas garotas sintéticas”. Garota sintética: é o (auto)retrato de Bree.

Um terceiro acontecimento marcante em *Transamérica* é o momento em que Toby descobre que Bree, na linguagem própria dele, “é um homem”. Nessa cena, intervém o forte apelo ao sofrimento psíquico de Bree, que é endereçado ao fato de ela ainda ter pênis, como se o pênis fosse a prova cabal do sexo masculino, algo que Bree nunca poderia esconder e que ela somente se livraria após a cirurgia. Nessa representação: Bree = transexual pré-cirúrgica. O que mais lhe falta: livrar-se do pênis – que construção iludida e perversa!

A cena é chocante porque Toby vê, pelo retrovisor do carro, Bree fazendo xixi de pé, segurando o pênis, mas não revela de imediato sua indignação.

A revelação do flagra de Toby é particularmente trágica e humilhante para Bree, porque se dá em público, durante a parada dos dois na oca do Sammy. Reagindo à referência de Bree como sua mãe, Toby desabafa: “Ela não é minha mãe. Não é mãe de ninguém. Nem é mulher de verdade. Ela tem pênis, não tem? Não tem? Vamos diga para ele [Sammy]. Seu pirado, mentiroso”. Ao que Bree replica, assumindo a sua imperfeição, clamando piedade e graça aos sofrendores e remetendo sua dor à justiça transcendental: “Meu corpo pode ser inacabado, mas não há nada de errado com a minha alma. Jesus me fez assim para eu sofrer e renascer, como ele”. Uma transexual ou uma herege culpada? – a autodefesa de Bree sucumbe à piedade cristã!

Como não poderia deixar de ser, o quarto (des)encontro da jornada é a representação do já conhecido embate com a família, que, no caso de Bree, é mais trágico que o de Vida, o de Bernadette e o de Mitzi. O encontro com o pai, quando Bree bate à porta da casa deles em Phoenix, já é revelador: “Pois não, senhorita?”, diz Murray, ao que Bree retorque: “Sou eu, pai”. Muito pior do que passar por desconhecida pela família, são a histeria e as reações clichês da mãe, Elizabeth, que, ao reconhecê-la, primeiro bate a porta na cara de Bree. Então, dada sua insistência para entrar, Elizabeth diz, abrindo a porta, contrariada: “Entre logo, antes que os vizinhos vejam”. Bree é o vexame da família.

O auge da tensão desse episódio com a família acontece quando a masculinidade de Bree é novamente testada em público, cena em que Elizabeth corre e apalpa entre as pernas de Bree, dizendo com alegria: “Graças a Deus! Murray, ele ainda é homem”. Novamente aqui a repetição da fórmula, que são a armadilha e o inferno de Bree: a genitália masculina é a prova cabal do ser masculino, do que é preciso se livrar.

Reagindo à provocação dentro da mesma cilada dualista, Bree coloca as mãos da mãe em seus peitos, fazendo-a apalpar o volume das mamas, ao que Elizabeth contra-ataca: “Ah! Coitado! Não consigo olhar para ele assim”. E, mais adiante: “Não o respeitamos. [...] Sabe o que eu vejo quando olho para você: uma alma perdida pedindo ajuda”. É o apelo à herege Bree, à transexual de alma perdida, que produz a comoção e, assim, persuade contra a discriminação e a exclusão em *Transamérica* – novamente segundo a já conhecida tática: aos sofredores, cidadãos, a merecida piedade!

Dois episódios dividem o *happy end* do filme. Em primeiro lugar, a cena em que Bree percorre o corredor branco do hospital, com sua malinha – é um dos mais alegres e comoventes momentos, após a dura jornada empreendida. Representa-se assim, com a cirurgia de mudança de sexo, o suposto fim do martírio de Bree, fim da genitália masculina e nova genitália feminina – comovemo-nos com essa romântica, ingênua e ilusória alegria de Bree, como se, após a mudança de sexo, Bree se sentisse definitivamente livre da falta e liberta do binarismo: “homem ou mulher?”.

Segundos depois, desfaz-se tal ilusão, quando, em surto com Margaret, aos prantos, diz Bree: “Eu me sinto uma herege medieval empalada numa vara... enorme e grossa, com espinhos”. Afinal, cirurgias não atacam as ciladas da falta e os binarismos enquadradores da diferença: a identidade transcendental convoca e captura – Bree está novamente empalada.

Para amenizar esse choque que poderia dar a pensar sobre essas ciladas, o coroamento do *happy end* em *Transamérica* encena a volta do filho pródigo e, com isso, a revisitação da aceitação familiar de Bree por Toby. Novamente, a representação da família reunida e feliz redime o suplício de ser transexual.

### **O que pode o filme *Lado Selvagem*?**

Quanto às linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. Nada de imaginário nem de simbólico em uma linha de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 78).

Deslocando o repetido estilo *road movie*, que 'agencia' o processo de transfiguração das personagens durante o trajeto da viagem, *Lado Selvagem*

desenvolve-se em um estilo que borra as fronteiras entre o documentário e a ficção, por meio da sua personagem Stéphanie, que é Stéphanie Michelini, uma transexual das noites e das ruas de prostituição de Paris.

Se as apresentações iniciais das personagens dos filmes anteriores se circunscrevem ao redor do processo de transformação de homens viris em drags montadas e vice-versa, ou, como é o caso de Bree, em torno do processo de camuflagem dos seus traços masculinos, a apresentação inicial de Stéphanie em *Lado Selvagem* é brutalmente diferente: embalada pela dramática canção *I fell in love with a dead boy*, Stéphanie aparece deitada nua sobre uma colcha vermelha, primeiro de braços, com enquadramento no braço, mão, costas, pé, ombro, glúteos, coxa e perna, depois de frente, com enquadramento no ventre, pantufas, pênis, umbigo, barriga e peitos.

Stéphanie não é inacabada, nem incompleta, nem nada lhe falta. Não lhe falta uma determinada genitália, não lhe falta a cirurgia de mudança de sexo, nem aparência, corpo, traços, roupas, estilos, trejeitos, voz – *habitus* – femininos.

E aqui há algo importante porque essa apresentação nua de Stéphanie, satisfeita e tranquila com a sua estranha e contraditória dualidade, inventa uma representação da transexualidade que faz fugir a lógica da identidade de gênero, entendida aqui como modalidade de 'governamento' que reduz, enfraquece, regula e controla as diferenças, as singularidades e as multiplicidades, mediante o empreendimento de busca ou resgate de um inefável e suposto verdadeiro ser, essencial, único e imutável, sempre em referência aos estilos de antemão definidos, reconhecidos e permitidos.

Stéphanie é homem, Stéphanie é mulher, mas Stéphanie poderia ser travesti. E por que não transexual? E homem e mulher e travesti e transexual, e, e, e, e... Borrando as estreitas e arbitrárias fronteiras das identidades de gênero, Stéphanie se desnuda aos olhares estrangeiros, sem mágoas, faltas, culpas, constrangimentos ou ressentimentos.

A cena que se segue, num café, ainda sob a canção *I fell in love with a dead boy*, é emblemática dessa representação plena e afirmativa da transexualidade por Stéphanie, porque, ao fim da canção, novamente intervém a questão-chave, repetida várias vezes pelo intérprete: “você é menino ou menina?”.

É o momento da cena, quando Antony (da banda *Antony and the Jonhsons*) canta diante de Stéphanie, acompanhado por um solo de violino: “você é menino ou menina?”. Stéphanie baixa o olhar e sorri; depois de alguns

segundos em silêncio, ela levanta os olhos lacrimejantes. Antony, vendo-a se emocionar, improvisa novamente, agora olhos nos olhos de Stéphanie: “você é menino ou menina?”. Stéphanie levanta o olhar, deixa cair uma lágrima e, novamente, sorri.

Diferente do contexto e da reação de Bree frente à capciosa questão, nem vergonha, nem constrangimento, mas epifania e experimentação dos afectos disparados pelo impacto da frase, na bela improvisação de Antony. Efeito estético, não inquisitivo. Stéphanie sente, não ressentida. É disposição à afecção, não questão-cilada.

A essa cena, segue-se o barulho de intenso tráfego de motos e carros, em uma noite escura, num ponto de prostituição em Paris, com Stéphanie disputando e atendendo seus clientes. Aqui, novamente, há a desconstrução tanto da representação fantástica, exagerada e extravagante das drags quanto do modo reservado de Bernadette ou do estilo recatado e puritano de Bree. Stéphanie é bonita, altiva, elegante e sexy, veste-se com um sobretudo preto, que ela abre ou fecha, de acordo com a sua conveniência, para exibir-se, de *top* e calcinha vermelha, aos olhares que passam.

Há desconstrução também da representação de uma vida normal ou caridosa e da distinção pelo empreendimento de uma missão moral e salvadora, que está muito presente na caracterização das personagens dos outros filmes. Do ponto de prostituição, Stéphanie segue um sórdido e amoral trajeto: sexo oral com um cliente, sexo anal com outro, recebimento de dinheiro pelos serviços realizados, retorno ao ponto.

A representação de uma sexualidade ativa e indefinida também é um foco diferencial em relação às representações das transexuais e das drag queens anteriores. As cenas com os dois amores de Stéphanie, o ex-soldado russo Mikhail e o michê árabe-descendente Jamel, têm mais desejo e intensidade do que os frios e pacatos *affairs* entre Bernadette e Bob e entre Bree e Calvin. São cenas que flagram os entusiasmados e sensuais encontros entre eles, mas que não permitem qualquer tipo de especulação pelas opções e práticas de cada um. Ao indefini-las, *Lado Selvagem* possui um efeito de contraefetuação do dispositivo confessional das práticas e papéis sexuais, que normalmente opera nos filmes ditos das diversidades sexuais.

São cenas belíssimas, com raros diálogos. O silêncio aparece na ativação das experimentações sinestésicas, quando, por exemplo, assistimos ao leve dedilhar de Mikhail sobre os peitos de Stéphanie, deitada sobre o corpo dele, numa banheira. Outras vezes são experimentações lúdicas, como a de

rolar os três, abraçados, por um gramado em um parque ou brincar de disputar Stéphanie, como crianças. Nas cenas que envolvem os três amantes, entre o transpasse dos corpos e os beijos *calientes*, ouvem-se respirações vitalizadas, mas nada sobressai, nenhuma sugestão para além dos deslizantes corpos uns sobre os outros.

Como em *Priscilla* e em *Transamérica*, é um chamado telefônico que vai marcar o indesejável encontro com a família.

No caso de *Lado Selvagem*, o drama se desenvolverá com a viagem de Stéphanie, acompanhada de Mikhail, para o interior da França, para cuidar da sua mãe, Liliane, acometida de uma doença terminal. Diferente dos estilos constrangido, magoado e reativo de Bree e de Vida Boheme frente às suas mães, Stéphanie é franca e afirmativa com Liliane, mesmo sabendo que a mãe está prestes a morrer. Como se a proximidade da morte expusesse Liliane e Stéphanie a um franco falar, interrompido há dezessete anos, marco da ida definitiva de Pierre a Paris.

O primeiro encontro de Stéphanie/Pierre com Liliane é marcado por um silêncio quase absoluto, talvez necessário ao reconhecimento uma da outra. São cenas de intenso ativismo de Stéphanie no cuidado com a mãe: alimentá-la, vesti-la, movê-la, banhá-la, lavar-lhe os cabelos, cortar-lhe as unhas. Entre essas atividades, alguns diálogos e muitos silêncios. Nada de previsível ou de chavões que sugiram um embate pró ou contra discriminações ou rejeições; ao contrário, flagram-se os microconflitos, nunca apaziguados, em suas singularidades, carregados de afectos e emoções, sem melodramas ou clichês.

Nesse sentido, é muito interessante o diálogo replicado entre mãe e filha: – “Fico feliz por seu pai nunca tê-lo visto assim”. – “Por que diz isso?”. – “Você sabe que ele não teria gostado”. – “Como você sabe? Pensei que você não gostaria também, mas estava enganada”. Franco, pleno e afirmativo – são as ordens do discurso de Stéphanie, que inventam representações dissidentes nas relações familiares, que salvaguardam o jogo de forças, as reversões e as diferenças.

Diferindo do modelo inquisitivo e especulativo, sem questão-reposta – e apostando em diálogos carregados de omissões, retóricas, reticências e silêncios –, é emblemático o jogo discursivo que está na cena em que Stéphanie lava os cabelos da mãe. Liliane: – “Quer que eu lhe pergunte sobre sua vida?”. Stéphanie: – “Sobre minha vida? Não, por quê?”. – “Está brava comigo?”. – “Brava, por quê?”. – “Por todos esses anos”. – “Não se mexa” [enquanto Stéphanie inclina para trás a cabeça da mãe para enxaguar, com um jarro

d'água, seus cabelos]. Liliane: – “Desculpe-me...” [Silêncio]. “Sabe, se eu nunca te liguei foi por que...” [Silêncio]. “Achei que era melhor assim...” [Silêncio]. “Que era melhor! Que você não queria saber. Tem sido difícil todos esses anos, sem seu pai, sem Caroline. E você em Paris”. Stéphanie: – “Tem sido difícil para todos”. Liliane: – “É”. Entre esses vazios da linguagem, que optam por não dizer, violentas afecções e intensidades.

Em uma oitava de audácia acima, esse modo de ser franco e afirmativo de Stéphanie não vai prescindir da convivência com Mikhail e Jamel, durante a estada na casa da mãe. Nessas convivências hipercruzadas – entre os amantes e de cada um deles com Liliane –, novas 'desterritorializações', 'deslocamentos', estranhamentos, silêncios e interrogações que preencham frases evasivas, soltas, retóricas e disparatadas: nenhuma confissão.

Por fim, sem *happy end*, a enurrada de emoções e sensações trazidas pela revisitação do passado de Pierre, em família, no campo, termina com a morte de Liliane. Stéphanie deixa completamente vazia a casa da mãe, dando ordem a Jamel: “Jogue fora, não vou guardar nada!”. Mesmo uma foto de Pierre é recusada a Mikhail. Stéphanie é esquecimento ativo. O filme termina com uma crise de choro de Stéphanie no trem de volta a Paris, seguido de um sono tranquilo, embalada pelo calor do abraço de Jamel e Mikhail.

### **Indefinição e intensidade: por uma crítica pós-identitária**

Então, para além do que já foi cartografado, o que pode o filme *Lado Selvagem*? Sinteticamente, é possível dizer que *Lado Selvagem* faz pensar em uma crítica pós-identitária que 'dobra' o valor corrente e insuspeito do modelo das identidades de gênero, em prol de duas interessantes linhas de fuga: a indefinição e a intensidade.

A indefinição de papéis, de modos de ser e de desejos borra qualquer subjetividade fixa que pudesse ser imobilizada por uma identidade, através dos processos de reconhecimento e reprodução do modelo/padrão. Nas personagens de *Lado Selvagem*, há devir-homem e há devir-mulher; há devir Lésbica e Gay e Bissexual e Travesti e Transexual e contaminação com outros devires inexistentes, que podem ser inventados e experimentados.

Nada se sabe, nada se sugere, nada se confessa e nada se especula. Em *Lado Selvagem*, o indefinido desbanca o verdadeiro eu, a verdadeira essência, o inquirido, o sexo em discurso e a confissão. Sem representações construídas por referentes pré-concebidos, as identidades abrem-se e

volatilizam-se: Jamel-Mikhail-Stéphanie, há um 'encontro' 'entre' eles que é altamente dessubjetivante e os indiferencia, o que corrói qualquer tentativa de cristalização de identidades.

Fazendo fugir a falta e a ausência – forças niilistas que estruturam a lógica identitária idealizada e transcendental – e positivando/potencializando os desejos, os afectos alegres e os ativismos da vida, as personagens e as vidas representadas em *Lado Selvagem* são atravessadas por intensidades, mais do que por subjetividades ou identidades.

É, aliás, esse devir-selvagem, já presente no título, que dá a tônica intensiva do filme, valorizando o poder ativo das forças em luta, sempre em fluxo, afrontamento e reversão. É esse 'devir-intensivo' do adjetivo *wild* que recusa a representação de uma transexual reativa, ressentida, magoada, pudica e assexuada. Entre ficção e realidade, plena e afirmativa, Stéphanie é 'máquina de guerra' da intensidade contra a identidade.

## Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

PETERS Michael. *Pós-Estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer o texto inspirador da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ada Kroef (UFC), intitulado “Identidade(s) e cultura(s): territórios da subjetividade capitalística”, publicado em *Artefactum*, ano III, n. 2, jul. 2010. Gostaria de agradecer também às colegas Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Karyne Dias Coutinho (UFRN) e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mariangela Momo (UFRN), as quais ministraram junto comigo o curso de extensão *Cinema e educação: um olhar pós-estruturalista*, que inaugurou a perspectiva do presente estudo.