



Dos consultórios às delegacias: o corpo travesti no cinema da Boca do lixo paulistana

From medical offices to police stations: the transsexuals body in the *cinematographic cycle of Boca do Lixo of São Paulo*

Dionys Melo dos Santos¹

Resumo

O objetivo geral desta investigação é analisar, através do método comparativo, o processo de representação das travestis e transexuais dentro do ciclo cinematográfico da *boca do lixo paulistana*. Para tanto, propõe-se trabalhar com as seguintes obras filmográficas organizadas segundo sua data de produção: *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, 1984); *O viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1984) e sua continuação *Novas sacanagens do viciado em c...* (Idem, 1985). Serão esses filmes listados acima alguns dos primeiros a apresentar cenas de sexo explícito com atrizes travestis no Brasil.

Palavras-chave: Cinema; Pornografia; Boca do lixo; Travestis; Transexuais

Abstract

The general objective of this research is to analyze, through the comparative method, the process of representation of transvestites and transsexuals within the cinematographic cycle of *boca do lixo* of São Paulo. It is proposed to work with the following film works organized according to their date of production: *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, 1984); *O viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudonym of David Cardoso, 1984) and its continuation *Novas sacanagens do viciado em c...* (Idem, 1985). These movies listed above be some of the first to feature sexually explicit scenes with transsexuals actresses in Brazil.

Keywords: Movies; Pornography; Boca do lixo; Transvestites; Transsexuals

1 Bacharel em Ciências Sociais pela UFSCar com a monografia intitulada “Como as travestis eram vistas nos filmes da boca do lixo: o caso de *O sexo dos anormais*”, atualmente é aluno do Programa de Pós Graduação em Sociologia da UFSCar (PPGS) com o projeto “Do cinema da boca do lixo à pornografia digital: o corpo da travesti brasileira”. Ambos os projetos contaram e contam com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).



Introdução

O cinema da *boca do lixo* paulistana foi um ciclo cinematográfico que perdurou desde os últimos anos da década de 1960 até o início dos anos noventa. Durante esses pouco mais de vinte anos de produção audiovisual contínua destacam-se dois momentos cruciais para esse cinema: o primeiro seria marcado pelas obras que ficaram conhecidas enquanto *pornochanchada*, esse período cobre a fase inicial do ciclo cinematográfico da *boca do lixo*, por volta de 1969, até o paradigmático ano de 1982; um segundo momento dessas produções, pós 1982, tem como ponto de ruptura a introdução das cenas de sexo explícito nessas obras e ficou conhecido apenas como *cinema da boca*². A questão das cenas de sexo explícito é central, pois apesar do nome *pornochanchada* os filmes da primeira fase do ciclo não apresentavam cenas de sexo explícito, sendo marcados pelo jogo com os mecanismos projetivos dos espectadores sempre insinuando muito mais do que mostrando o corpo nu.

A presente investigação pretende tomar por objeto central os filmes de sexo explícito com personagens travestis produzidas no âmbito cinematográfico da *boca do lixo* paulistana durante a década de oitenta, em especial as seguintes obras filmográficas organizadas segundo sua data de produção: *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, 1984); *O viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1984) e sua continuação *Novas sacanagens do viciado em c...* (Idem, 1985).

Assim esse trabalho coloca-se as seguintes questões: a) Como os corpos das travestis aparecem representados dentro da tradição audiovisual pornográfica brasileira em sua gênese no âmbito do cinema da *boca do lixo* paulistana; b) De que forma essas produções e seu público alvo articulam e/ou desarticulam noções de feminilidade e travestis brasileiras; c) As tecnologias e saberes mobilizados na construção da representação dessas personagens. Entendendo o desejo que rege o uso desse tipo de pornografia como algo que precisa “ser reconstituído em termos históricos, sociais e subjetivos, afinal ele expressa uma relação entre o que se quer com os valores e as condições tecnológicas atualmente existentes” (MISKOLCI, 2011:18).

Ao propor o desafio do trabalho com a imagem por parte do cientista social, essa investigação faz com que seja inevitável incorporar a esse trabalho debates metodológicos a respeito do trabalho com arquivos audiovisuais a partir da perspectiva sociológica. Sorlin (1985) e Vieira (1994) ao analisar o impacto que a imagem analógica provocou sob a retórica histórica, defendem que a imagem apesar de suas características impressionistas como a capacidade de produzir interesse, comover e apaixonar, mas nunca poderia informar por si só. Pois o que informa seria somente a palavra, no limite, isso implica naquilo que seria essencial para um arquivo audiovisual na perspectiva sociológica, a sua localização tempo espacial³.

Assim como reforça Sorlin (1985) e Vieira (1994), não se trata de desqualificar a imagem como fonte histórica, mas ao contrário fornecer precauções metodológicas para o

2 É possível falar em uma nova fase cinematográfica, pois podemos observar a formação de um novo *star system*, principalmente feminino, além de vários profissionais envolvidos na produção e atuação desses filmes adotarem pseudônimos com o intuito de preservar suas identidades.

3 Nesse sentido, o autor recupera o exemplo dos serviços cinematográficos de guerra austríaco e inglês, onde apesar da pouca aptidão bélica do exército austríaco, seu serviço cinematográfico era prodigioso, produzindo documentos excelentes quando comparados às fotos surpreendentes produzidas pelos ingleses, mas que devido ao fato de não possuírem nenhuma especificação de data ou local se tornaram inutilizáveis para o sociólogo.



trabalho com essa por parte do estudioso. Essa pesquisa pensa a história atual como condicionada pela imagem, tornando-a indispensável, fazendo com que não seja mais possível colocar em cena a história sem passar pelos arquivos audiovisuais.

Inspirada por essa perspectiva, essa investigação foi desenvolvida com o intuito de produzir uma análise em três dimensões das obras selecionadas: I) biográfica, no sentido de entender o lugar de fala de quem produz e reproduz determinada forma discursiva; II) contextual, respeitando as especificidades sociais, políticas e econômicas de determinado momento de produção; III) estética, encarada próxima a definição de Rancière (2005) não enquanto uma teoria da arte, mas antes como um regime específico de identificação e pensamento que define modos de plausibilidades, flertando assim com a ideia de que é no terreno estético que se constrói as comunidades de pertencimento e emancipação. Ressalta-se assim a dimensão política de um ato estético.

O dispositivo pornográfico e a Clivagem erotismo/pornografia

A pornografia na modernidade⁴ esteve desde seu início atrelada ao desenvolvimento de mídias anteriores que permitiram criar uma nova experiência de tempo e espaço. Nesse sentido, Darnton (1998) deixa bem claro o impacto da técnica de impressão, e consequentemente a formação de um mercado leitor, para o desenvolvimento da pornografia filosófica⁵. Nos séculos XIX e XX, o rádio, o cinema e a televisão permitiram um acelerar dos feitos da imprensa escrita.

Maingueneau (2010) aponta no final do século XX, mais especificamente durante a década de oitenta, o período fundamental para a passagem do regime impresso pornográfico ao caracterizado pelo domínio do audiovisual. Maingueneau (2010), remonta o impacto do surgimento do videocassete, da veiculação de filmes adultos na TV francesa e posteriormente do advento da internet que caminharam no sentido de tornar a oferta inesgotável, o acesso imediato e a descrição garantida, reforçando o caráter solitário do consumo pornográfico.

Para o autor o próprio papel da pornografia sofreria uma alteração na passagem do regime tradicional, onde a literatura pornográfica contribuía marginalmente para a construção da identidade sexual, para o regime audiovisual pornô onde o poder de influência das representações de tipo pornográfico é muito mais presente na formação do sujeito. Essa tendência explicaria, para o autor, a multiplicação dos debates sobre a influência nefasta que se atribui a pornografia durante a década de oitenta⁶.

Assim a revisão bibliográfica e documental desta proposta de trabalho é pensada em torno de dois eixos: o cruzamento das noções de dispositivo pornográfico⁷, que busca pensar a pornografia enquanto uma forma de “ordenação conceitual” (Leite Jr 2006; 2011;

4 Entendida aqui no seu sentido sociológico, como o período que se inicia no final do século XVIII– início do século XIX tendo como pontos paradigmáticos a Revolução Francesa e a Revolução Industrial.

5 Até o final do século XVIII o termo utilizado para definir as obras consideradas pornográficas eram “escritos filosóficos” como aponta Darnton (1998).

6 Rubin (1993) e Duarte (2013) fornecem algumas bases para entendermos melhor esse período onde as discussões sobre prostituição e obscenidade se intensificaram no debate público.

7 A noção de dispositivo remete ao que Foucault (2000:244) definiu como “Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discurso, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis,



2012), sendo um conhecimento sobre o sexo que trabalha sob a lógica da espetacularização indissociável dos meios tecnológicos disponíveis; e a noção de dispositivo transexual, trabalhada por Bento (2014), que consistiria em um conjunto de saberes e práticas desenvolvidos pelo saber/poder médico psiquiátrico, direcionados para a patologização das experiências trans⁸, ressaltando aspectos morais presentes na categorização dessa experiência como anormalidade, desvio e transtorno.

Segundo Pelúcio (2010:206), “Na tradição moderna ocidental o erótico guarda marcas históricas persistentes que dão sentido aos encontros sexuais contemporâneos”. Assim podemos estabelecer uma conexão entre a sexualização das raças colonizadas e processos de racialização dos sexos, gêneros e práticas sexuais⁹. Será a pornografia um importante mecanismo na difusão de um imaginário colonial que alocava seus nativos como inferiores, exóticos e hipersexualizados, como o trabalho de Damasceno (2008) sobre o caso da Vênus Hotentote nos revela. A espetacularização do considerado estranho aponta uma curiosidade que é usada, muitas vezes, para demarcar fronteiras entre um “nós” que é sempre civilizado/erótico frente aos “outros” bárbaros/pornográficos.

Classificar o objeto desta investigação enquanto pornográfico faz com que seja inevitável o diálogo com o conceito de erótico e as hierarquias que esses conceitos estabelecem entre si, nesse ponto uma análise dos próprios termos nos revela a desigualdade entre ambos constituindo uma “zona de batalha cultural” (HUNT, 1999:13). Enquanto o termo erotismo remete ao deus grego do amor Eros, se esvaindo de qualquer carga negativa, o termo pornografia traz consigo em sua raiz etimológica uma forte carga moral, embutida da ideia de comércio já que o termo grego pórne remeteria à “prostituta”, sendo o pornographos algo semelhante à “aquele que escreve sobre prostitutas”. Assim em seu sentido literal pornografia pode ser entendida enquanto “escritos sobre prostitutas”¹⁰.

Entrando pela boca: alguns apontamentos sobre a lógica produtiva desse cinema

As três obras selecionadas aqui enquanto objeto analítico, *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, 1984); *O viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1984) e sua continuação *Novas sacanagens do viciado em c...* (Idem, 1985)¹¹, fo-

medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é rede que se pode tecer entre estes elementos.”.

8 Termo guarda-chuva usado para se referir tanto a travestis como para com transexuais.

9 Para mais ver Pelúcio (2010), Piscitelli (2002) e Rago (2008).

10 Friso que há também um traço estético que perpassa a divisão erotismo/pornografia, reforçando a associação entre estética e política que Sorlin (1985) e Rancière (2005) articulam ao pensar o campo estético, não apenas como uma teoria das artes, mas como um regime específico de identificação que define modos de plausibilidade aos sujeitos, construindo comunidades de pertencimento.

11 O recente trabalho de Pires (2016), presente na coletânea de textos organizada por Bertolli Filho e Amaral, tenta produzir uma análise da representação das travestis no cinema da boca do lixo a partir do filme *Novas sacanagens do viciado em C...*, entretanto a autora deixa escapar justamente a influência dos interesses econômicos na proliferação desses filmes. Além disso, a estratégia por definir esses filmes sob o manto da categoria pornochanchada acaba por achatar o conceito para filmes distintos, produzidos em contextos diferentes.



ram produzido em um momento de sobrevida do círculo cinematográfico da *boca do lixo* paulistana, onde a representação obscena, ou seja, daquilo que não deveria estar em cena (borrando as fronteiras do público e privado) se encontrava em evidência, revelando uma nova tendência cinematográfica pornográfica que se esgotaria no início da década de noventa com a queda da *boca do lixo* enquanto um polo de produção e distribuição cinematográfica¹².

Hunter et al (1993), pensa o campo pornográfico enquanto o resultado da ação reguladora de uma série de aparatos disciplinares inter-relacionados como a lei e os padrões de excelência artística que se encontram em frequente mutação. Nesse sentido, retomo as provocações colocadas em Leite Jr (2006), se realmente for possível distinguir o erótico do pornográfico, para quem serviria essa distinção de certo modo tão subjetiva?

O cinema da *boca do lixo*, como já adiantado anteriormente, foi um ciclo cinematográfico brasileiro iniciado nos últimos anos da década de sessenta, em São Paulo, em seu início influenciado pela longa tradição das comédias de costumes no Brasil, do teatro de revista, das chanchadas¹³ e das comédias eróticas italianas. A *boca do lixo* paulistana é uma designação pejorativa forjada pela crônica policial da metade do século XX referente a uma metáfora geográfica localizada no que seria o “quadrilátero do pecado” (GODINHO E MOURA, 2012), um local que com ascensão do cinema se tornaria um ponto de encontro de profissionais da indústria cinematográfica, boêmios e profissionais do sexo das décadas de setenta e oitenta, composta pela Av. Duque de Caxias, R. dos Timbiras, Av. São João e R. dos Protestantes. Região localizada próxima ao conhecido bairro de Santa Ifigênia, no coração da cidade de São Paulo, abrigando também, enquanto um termo guarda-chuva, as imediações como a Av. Rio Branco e o cruzamento da R. do Triunfo com a R. Vitória.

A *boca*, devido a sua localização privilegiada, próxima à rodovia e às estações da Luz e Júlio Prestes, gozou de uma importância estratégica que permitia uma maior facilidade para o fluxo e distribuição dos filmes produzidos naquela região, tanto é que desde a primeira metade do século as primeiras distribuidoras de filmes ali se instalaram. Esse cinema foi beneficiado pela criação do Instituto Nacional de Cinema em 1966 e suas políticas protecionistas, que dentro da lógica do desenvolvimentismo militar marcada pela ideia de estimular a produção do “similar nacional” em várias esferas da economia brasileira, instituiu uma espécie de cota obrigatória de filmes nacionais que deveriam ser exibidos anualmente nas salas de cinema.

A relação do cinema produzido na boca com os órgãos estatais relacionados ao cinema é um ponto interessante para percebermos a complexidade desse movimento artístico, pois se por um lado as leis protecionistas estimularam a produção de filmes nacionais, por outro, é recorrente a acusação dos cineastas da *boca* de serem desprivilegiados pelos mecanismos de apoio financeiro da Embrafilme¹⁴ (criada em 1969) frente ao grupo dos diretores cariocas e do *cinema novo*. A estigmatização do cinema produzido na *boca do lixo* é um ponto que aparece em vários autores (FREITAS, 2004; ABREU, 2002; SELIGMAN,

12 A década de 90 foi marcada pela queda de público nos cinemas localizados na boca do lixo frente a ascensão de novas mídias como o VHS e o DVD.

13 Chanchada é uma palavra que tem sua origem no termo “chancho”, porco em espanhol, podendo ser traduzida pelo termo “porcaria”.

14 A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira, criada em 1969, com intuito de fomentar a produção e a distribuição dos filmes nacionais. Com o passar dos anos a Embrafilme acabou por esvaziar as funções do Instituto Nacional de Cinema que fecharia em 1975, não é coincidência que a queda do INC marca um ponto de inflexão na curva ascendente que a pornochanchada viverá até meados da década de 70.



2003 E 2004; GODINHO E MOURA, 2012; SILVEIRA E CARVALHO, 2015) tanto pelo julgamento estético/político como por um recorte de classe devido à origem popular da maioria das pessoas que participavam dessas produções, geralmente não passando pelas cátedras da Universidade de São Paulo.

A partir dessa origem, associada às classes populares, que podemos observar no cinema da *boca*, a presença constante de uma lógica de mercado, já que por muitas vezes os recursos investidos nesse cinema eram poucos e de origem dos próprios diretores e produtores, ou, recorria-se ao financiamento de pequenos empreendedores que viam uma oportunidade barata e eficaz de divulgação.

Essa questão econômica acaba por refletir na heterogeneidade das películas que ali foram produzidas, sempre antenadas às demandas populares, pois um dos principais objetivos desse cinema era atingir público, e conseqüentemente fazer renda como já dizia o folheto promocional de *O Pornógrafo* também conhecido como “manifesto do cinema cafa-jeste”, escrito pelo diretor João Callegaro, o cinema da *boca do lixo* trataria de abandonar as: “elucubrações intelectuais responsáveis por filmes ininteligíveis e atingir uma comunicação ativa com o grande público, aproveitando os 50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador” (CALLEGARO apud ABREU, 2002:41)¹⁵.

Dando um *close*: o corpo travesti na *boca*

A dimensão econômica desse cinema é fundamental para as finalidades dessa investigação, pois como o próprio diretor Alfredo Sternheim (2009) escreve, o filme *O sexo dos anormais* foi encomendado por Alfred Cohen, fundador da Paris Filmes e dono da distribuidora Brasil Filmes¹⁶, empolgado pela farta mídia em cima dos sujeitos trans¹⁷ no princípio dos anos oitenta. Especialmente Roberta Close, que no ano de 1984 estrelaria um histórico ensaio para a revista *Playboy*¹⁸.

Para se ter noção do impacto desse primeiro ensaio, na edição de julho de 1984 que trazia Claudia Lucia na capa, no canto inferior esquerdo havia uma chamada anunciando fotos extras de Roberta Close atendendo a pedidos do público, nesse mesmo ano, na

15 O depoimento de Ozualdo Candeias (cineasta brasileiro considerado um dos pioneiros do cinema marginal), à publicação “30 Anos de Cinema Paulista”, em 1980, ensaia uma outra interessante definição sobre o que seria o dito *cinema da boca*: “Cinema da Boca não existe. O que existe é um cinema paulista que se estruturou dentro de uma realidade e dentro de uma necessidade de mercado, que tem uma característica perfeitamente diferente da do Rio. [...] A chamada Boca, rua do Triunfo, nada tem a ver com o nível das produções. A rua, esse local, esse quarteirão, tem uma função que pode ser profissional ou social, e cada um faz a fita que quer. A fita do Massaini não tem muito a ver com a fita, por exemplo, de um Custódio Gomes ou de um Wilson Rodrigues. E, no entanto, se diz que tudo é Boca. O Galante fazendo uma fita, se ele faz com Khouri é uma coisa, se ele vai fazer com um tal de Agenor é outra [...] Aqui há uma produção ligada às necessidades de mercado e mais ou menos assim dentro de uma linha industrial, que não depende do dinheiro do governo.” (CANDEIAS apud ABREU, 2002:46).

16 A produção da película ficou a cargo de outro figurão do cinema da *boca*, Juan Bajon e sua Galápagos Produções Cinematográficas LTDA.

17 Utilizo-me do termo guarda-chuva “trans” quando busco me referir a travestis e transexuais.

18 Friso que é em maio de 1984 que sai o primeiro ensaio de Roberta Close na *Playboy* atingindo uma boa repercussão, vendendo milhares de revistas, esgotadas em seus primeiros dias. Esse primeiro ensaio não continha fotos da genitália de Roberta, que passaria pelo processo atualmente chamado por “redesignação” no final da década de oitenta.



edição de outubro que continha Betty Faria na capa, foi a vez de Telma Lipp¹⁹ debutar em um ensaio fotográfico²⁰.

Essa pesquisa encontra na midiaticização de figuras trans no período do início dos anos oitenta, em especial Roberta Close, um fato fundamental para a compreensão do que impulsionou o cinema da *boca do lixo* a produzir uma sequência de filmes com personagens trans em destaque em um curto período de tempo. Ainda na primeira metade da década de oitenta, uma verdadeira explosão de filmes com personagens travestis em seus enredos ganha espaço nos cinemas²¹.

Como Abreu (2002) aponta, o cinema da *boca* seguia uma lógica de produção que não perdia de vista o mercado, onde uma vez colocada em cena algo transgressor ou diferente que reverbera junto às audiências, esse fato novo passa a ser constantemente emulado nas produções subsequentes até o seu esgotamento junto às massas, reforçando o caráter industrial desse cinema. Compreender a lógica que pautava essas produções nos indica que o interesse sobre pessoas trans, especialmente travestis, encontrava-se em evidência no período, talvez pela primeira vez de forma tão incisiva nas revistas, cinema e televisão²².

A primeira vez é inesquecível:

Jéssica e a importância do consultório em o sexo dos anormais

“Numa casa de campo, o psiquiatra Daniel, sempre auxiliado pela mulher e um atendente, passa a tratar de duas novas pacientes. Uma é Mirian, jovem de

19 No começo dos anos oitenta, Telma Lipp surgiu como uma resposta paulista a outro fenômeno do gênero: a linda Roberta Close. Telma e Roberta disputaram, durante toda a década, capas de revistas de todo o Brasil. Uma fazia o tipo “mulherão fatal” (Roberta), enquanto a outra (Telma) fazia o gênero “garotinha”. Nesse mesmo período Claudia Wonder despontava na cena underground paulistana estrelando shows ao lado do seu grupo *Jardim das Delícias* na famosa boate Madame Satã.

20 Já em 1990, Roberta saíria na edição de março da mesma revista Playboy que tinha Luma de Oliveira no ensaio capa. Ensaio posterior ao processo de “redesignação sexual” ao qual Roberta Close se submeteu.

21 *Elas só transam no disco* (Ary Fernandes, 1983); *O sexo dos anormais* (Alfredo Sternheim, 1984); *Volúpia de mulher* (John Doo, 1984); *O viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1984); *Aids: Furor do sexo explícito* (Victor Triunfo, 1985); *Sexo Livre* (Alfredo Sternheim, 1985); *Novas sacanagens do viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1985)[#]; *48 horas de sexo alucinante* (José Mojica Marins, 1986) e *Alucinações sexuais de um macaco* (Custódio Gomes, 1986) foram produzidos na *boca do lixo paulistana* entre 1983–1986 e trazem travestis em papéis de destaque e/ou protagonizando cenas de sexo explícito (penetração anal, masturbação, felação). Destaco a data de produção desses filmes, e não a de lançamento, devido às questões mercadológicas que faziam com que muitos produtores aguardassem com os filmes já prontos o melhor momento para o lançamento desses.

22 O sucesso dos espetáculos transformistas de Aymond e Walter Bank ainda na primeira metade do século XX, o frisson causado por Ivaná no teatro de revista e nas chanchadas brasileiras da década de cinquenta, a ascensão de Rogéria e várias outras travestis — como Phedra de Córdoba, Jane di Castro, Divina Valéria, Camille K, Fujika de Halliday, Eloína dos Leopardos, Marquesa e Brigitte de Búzios — a partir dos espetáculos temáticos do Teatro Rival durante a década de sessenta, a participação curta, mas bombástica de Claudia Celeste na novela *Espelho Mágico* (Lauro César Muniz, TV Globo, 1977), e os ensaios sensuais de Rogéria e Roberta Close por volta do ano de 1981 para a revista *Close* (daí a explicação para o seu nome artístico), além dos ensaios posteriores da própria Roberta e Telma Lipp para a revista Playboy e de Claudia Wonder para a revista *Big Man Magazine*, sendo esta última a primeira a mostrar seu pênis em um ensaio, ajudam a compreender como esse é um filão do mercado do entretenimento que vinha repercutindo há tempos.



classe média, que lá chega levada pelo seu ex-namorado, por estar em descontrolo emocional e erótico, após o término do namoro. A outra é Jéssica, um travesti, em conflito existencial e angustiada pela intensa vida erótica que está levando.”

Esta é a sinopse oficial disponível nos acervos digitais da cinemateca nacional sobre o filme *O sexo dos anormais*, produzido em 1984 pelo diretor e roteirista paulista Alfredo Sternheim. A utilização da expressão “um travesti” já indica como a personagem *Jéssica* é encarada dentro do enredo do filme, sempre de forma ambígua entre os prefixos femininos (geralmente nas interações face a face da personagem com outras) e os prefixos masculinos (utilizados de maneira mais comum nas interações onde a personagem não se faz presente fisicamente). Cabe frisar que essa pesquisa se refere a personagem *Jéssica* sempre no feminino, respeitando a sua identidade de gênero, quando não for reproduzir as interações presentes no filme.

O sexo dos anormais é um filme composto basicamente pelas situações vivenciadas por três personagens femininas: *Jéssica*, personagem travesti interpretada por Cláudia Wonder; *Mirian*, personagem vivenciada por Silvia Dumont apresentada enquanto ninfomaníaca; e *Tônia*, personagem adepta ao *voyeur* interpretada pela atriz Sandra Midori²³. O espaço que conecta as três personagens é a clínica psiquiátrica do *Dr. Daniel*, vivido pelo ator Antônio Rody, e sua esposa *Cleide*, uma ex-manicure que passa a trabalhar de assistente na clínica de seu marido interpretada pela atriz Paula Sanches.

A crise existencial de *Jéssica* está diretamente associada à sua condição travesti, pois é uma constante nas suas interações durante a primeira meia hora de filme suas reclamações sobre a dificuldade em encontrar empregos formais o que estaria condicionando sua sobrevivência aos trabalhos noturnos enquanto acompanhante, profissão essa a qual ela não se encaixa e nem deseja. O stress da vida na rua mina a confiança da personagem, acabando por dificultar até mesmo a execução de outros trabalhos como os espetáculos artísticos que *Jéssica* costumava fazer para complementar sua renda.

A dificuldade em encontrar espaços saudáveis para exercer sua existência é um problema pertinente até os dias atuais quando falamos em travestis brasileiras, onde a prostituição acaba por ser uma atividade compulsória para a sobrevivência dessas pessoas. A própria Cláudia Wonder em entrevista concedida, vinte anos após a produção desse filme, à professora Larissa Pelúcio — disponível no endereço eletrônico do Núcleo de Pesquisa em Diferenças, Gênero e Sociedade (Quereres) — retoma a importância que a atividade artística teve em sua vida como um dos caminhos para organizar sua sanidade e sexualidade²⁴.

A construção da personagem travesti *Jéssica* será marcada por outro aspecto interessante, sua relação conflituosa com a atividade sexual. Diferentemente de outras personagens femininas que demonstraram sempre uma postura mais ativa em relação ao sexo. Um ponto importante do filme é que a crise das personagens *Jéssica*, *Mirian* e *Tônia* que

23 Com a entrada das cenas de sexo explícito nas obras cinematográficas da *boca do lixo* várias atrizes consagradas da época da pornochanchada abandonaram esse cinema. Sandra Midori e Silvia Dumont foram duas das atrizes que mais se aproveitaram da criação desse novo *star system* feminino, já que entre os atores houve uma certa continuidade desde os tempos da pornochanchada.

24 ‘No meu caso foi a arte. Foi o modo que eu encontrei de mostrar que eu sou alguém, que eu existo, que eu sou uma pessoa. Um modo de eu me afirmar e de eu ser querido. Desde criança eu quis ser artista. Desde criança... porque desde criança que eu ouço assim “toma vergonha”, “Toma jeito de homem”. Então eu acho que assim, o aplauso era onde eu me sentia querido(...) Era meu modo de me mostrar que eu sabia fazer alguma coisa, da minha capacidade. “Olha, vocês me marginalizam, vocês me maltratam, vocês me destroem, mas eu faço isso. Eu sei fazer isso”’.



as levaram em determinados momentos a procurar a ajuda do médico *Daniel* estará sempre relacionada com a ausência, o caso de *Jéssica*, ou excesso de vontade sexual (*Mirian* e *Tônia*).

Se logo nas primeiras cenas já vemos as personagens de *Mirian* e *Tônia* protagonizando cenas de sexo explícito, será somente por volta da primeira meia hora de filme que veremos *Jéssica* protagonizando atos sexuais. Essa demora em apresentar a travesti em cenas de sexo parece ser um recurso narrativo que visa aguçar a curiosidade dos espectadores. Além disso, ressalto que a construção das patologias de *Mirian* e *Tônia* parecem refletir aspectos morais das classes médias em relação às posições esperadas dos sujeitos em relação ao sexo²⁵.

Voltando ao nosso foco aqui, a construção do corpo travesti em cena, será durante uma das festas oferecidas por *Tônia* — orgias nas quais o espectador é apresentado às cenas de lesbianismo, sexo em grupo, voyeurismo entre outras “taras” específicas — que o público assistirá a primeira cena de sexo explícito protagonizada por *Jéssica* e *Pedro*, rapaz que interessado na travesti e percebendo sua hesitação a convence de que a melhor modo de se conhecer seria através da linguagem sexual.

Já na intimidade do quarto, o rapaz até então muito sedutor se revela agressivo ao descobrir a condição da parceira, proferindo frases do tipo: “É, você bem que me enganou, não é sua danadinha? Mas tudo bem cu é cu”. A travesti começa a reclamar da violência do parceiro na cama, que responde anunciando sua vontade de causar dor mesmo pelo fato dela ser travesti, o que na perspectiva do agressor excluiria a possibilidade de a travesti ser tratada com carinho “como uma lady”.

Essa primeira cena de “sexo” da personagem *Jéssica* coloca em cena algo fundamental, a relação de desejo e abjeção que as travestis brasileiras são alvos. O desejo de *Pedro* pela travesti se transforma na cama em violência já que ela não seria “uma mocinha do lar”. Mais uma vez a distinção moral entre sexo e amor, mocinhas para casar e para transar é evocada. Na perspectiva do personagem *Pedro* a categoria de moças para casar/ amor não se aplicaria a nenhuma travesti, se é que é possível dizer que o personagem a considera uma moça, já que sua primeira expressão para *Jéssica* — ao ver o ato sexual interrompido — é “sua filho da puta”.

Se até aqui podemos observar alguns aspectos da vida da personagem travesti, será a partir de sua chegada a clínica médica que conheceremos a verdade sobre a existência de *Jéssica*. Foucault (1988), mostra como desde o século XVIII discursos sobre o sexo se multiplicam dentro dos dispositivos de poder, incitando o sujeito a falar sobre o sexo, questionando assim a chave analítica que parte da hipótese repressiva²⁶.

25 Uma cena vivenciada por *Mirian* e *Tato*, personagem namorado de *Mirian* interpretado por Wagner Maciel, é sintomática dessa questão. O diálogo entre ambos após transarem, reflete muito bem como essas patologias são construídas dentro do enredo a partir de expectativas morais dos sujeitos em relação ao sexo, e a postura que se deve ter perante a ele. *Tato* diz a *Mirian* (ainda na cama) que a vontade de transar dela não era normal, na qual ofendida *Mirian* retruca: “O que você quer dizer? Que eu sou puta?”. *Tato* (candidato a estudar medicina) recua e pergunta se a sua companheira sabia o que era ninfomania. Há uma tensão nesse diálogo motivada pela vontade “excessiva” da garota querer sexo, o que a levará, em um futuro próximo, aos corredores da clínica de *Daniel* e *Cleide* por indicação de *Tônia*. Em determinado momento do diálogo entre os dois, *Tato* irá defender para sua acompanhante que desejava carinho ao encontrá-la. Ao que *Mirian* responde com certa indignação se o que estava fazendo (felação) não era carinho?

26 “Desde o século XVIII o sexo não cessou de provocar uma espécie de erotismo discursivo generalizado. E tais discursos sobre o sexo não se multiplicaram fora do poder ou contra ele, porém lá onde ele exercia e como meio para seu exercício; criaram-se em todo canto incitações a falar; em toda parte, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular. Desenfurnam-no e obrigam-no a uma existência discursiva.” (FOUCAULT 1988:39)



É a partir do minuto trinta e cinco, quando a travesti chega a clínica médica, que acesaremos sua história de vida sempre a partir do território asséptico do consultório médico. A construção da trajetória de vida da travesti *Jéssica* chama atenção pela sintonia com o que estava prescrito sobre a transexualidade nos manuais médicos do período.

Uma das grandes preocupações de manuais como o DSM (Manual Diagnóstico e Estatístico de transtornos mentais) é apontar a manifestação do transtorno nas suas fases iniciais, tendo suas prescrições uma intensa sintonia com os trabalhos do psiquiatra e psicanalista Robert Stoller (1982), defensor da tese de que a resposta para os “desvios” de gênero deveriam ser pesquisados a partir da personalidade da mãe.

Segundo o autor, a mãe, devido à inveja dos homens, e seu desejo inconsciente em ser homem, fica tão extasiada com o nascimento do filho que transfere seu desejo para ele, provocando assim uma ligação extrema entre filho e progenitora. Essa relação simbiótica aliada ao ocultamento da figura do pai não permitiria que o conflito de Édipo se instaurasse. Essa ausência do conflito e conseqüentemente de sua resolução, não possibilitariam que a identidade de gênero se desenvolva de maneira “saudável/normal”.

Bento (2008; 2014) ao desenvolver sua análise crítica sobre o dispositivo transexual é precisa ao apontar o fato da transexualidade nesses manuais médicos como o DSM, CID (Código de Doenças Internacionais) e o SOC (State of Care) refletirem convenções sociais sobre o que seria um homem e/ou uma mulher de “verdade”. Defendendo a tese de que a concepção que atrela gênero à genitália geraria necessariamente esses trânsitos identitários. Como percebe a autora, “nesses documentos há o pressuposto de que a transexualidade, por se tratar de uma doença, tem basicamente os mesmos sintomas em todas as partes do mundo. A patologização caminha de mãos dadas com a universalização.” (BENTO 2008:98)

O conceito de performatividade, trabalhado por Butler (1997;2003)²⁷, toca justamente nesse ponto, na sua perspectiva, gênero seria uma norma materializada discursivamente constituída por atos de repetição estilizada, revelando os dispositivos de saber e poder que são acionados durante essa construção. A autora identifica todo um discurso que permite a manutenção da heterossexualidade enquanto ordem compulsória, manutenção possível através da questão da performatividade, a repetição de atos, signos e gestos, do âmbito cultural, que reforça a construção dos corpos masculino e feminino. Nessa perspectiva queer o foco de explicação sai do indivíduo e se atenta em especial às estruturas sociais e relações de poder, dando maior ênfase em uma micropolítica do que em uma gramática universal.

A questão da cirurgia como recurso terapêutico diferencia principalmente o SOC do DSM-IV — objeto central da análise de Bento (2008), atualmente já se encontra disponível o DSM-V onde o termo “transtorno de identidade de gênero” (DSM-IV) foi substituído pelo termo “disforia de gênero”²⁸. Se o DSM-IV nos traz a operacionalização do pensamento de Robert Stoller e a partir de 1983 inclui a transexualidade (disforia de gênero) no rol de seus transtornos catalogados, o SOC tem por fonte de inspiração Harry Benjamin, não fugindo em suas diversas atualizações do ponto inicial formulado por Benjamin de ver a transexualidade como tendo sua origem em alguma parte do corpo, onde as cirurgias de transgenitalização são as únicas terapias possíveis. O CID-10 consiste em um documento mais prático e objetivo, no limite, um protocolo que apresenta as características gerais e o

27 Recuperando as contribuições de autores da filosofia da linguagem como J.L. Austin e John Searle.

28 A investigação de Bento (2008) foi desenvolvida antes dessa mudança.



código de ação que deve estar presente em todos os diagnósticos²⁹.

A construção da personagem em consonância com os manuais apontados acima, retomando o que caracterizaria a transexualidade nos trabalhos de Robert Stoller: a) a ausência de uma figura masculina paterna forte e b) um relacionamento simbiótico com a mãe na infância³⁰, reforçam a posição privilegiada que *O sexo dos anormais* assume nesta investigação. Cabe frisar que apesar de Jéssica ser construída enquanto travesti nas interações dentro do filme, sua personagem apresentará uma variedade de características que podem ser associadas também a transexualidade³¹. Por fim será *O sexo dos anormais* um dos primeiros filmes a colocar em cena uma travesti transando sem se escusar dos closes genitais, sendo um sujeito desejante e desejado, capaz de sentir e fornecer prazer.

O corpo travesti criminalizado: Zé Carlos e as aventuras do viciado em c...

“José Carlos, nascido e criado na fazenda, mantém relação sexual com todos animais, entre eles, bodes, cabras, patos, galinhas etc. Quando atinge a maioridade vem para São Paulo tentar a sorte e morar na casa de seus padrinhos. Na casa dos padrinhos, o rapaz acaba transando com todos as empregadas, mas nenhuma o satisfaz por causa de suas preferências. Numa noite sai pela cidade e acaba conhecendo Pérola, um travesti, e acabam namorando e transando. Quando atinge o orgasmo, o rapaz ouve e visualiza sinos. Apaixona-se inteiramente. Forçado pelas circunstâncias, acaba tendo que transar com a madrinha e, embora no fim chegasse ao mesmo canal, não conseguia ouvir os sinos e, o desejo carnal, não era totalmente satisfeito. Zé Carlos volta para a fazenda junto com Pérola, que é apresentada como futura noiva. A mãe a recebe de braços abertos, mas algo na moça intriga o velho pai, que comenta sua desconfiança com a esposa. Certo momento, Pérola vai ao banheiro e o velho a espreita pelo buraco da fechadura. Quase cai de quatro ao vê-la urinar, tinha alguma coisa errada com o órgão sexual de sua futura nora. Zé Carlos, sob uma árvore, acaba de transar com Pérola.

29 No Brasil, o termo transexual começa a aparecer durante a década de setenta e oitenta a partir do caso do Dr. Roberto Farina — condenado e posteriormente absolvido pelo crime de lesão corporal em 1978, após realizar a primeira cirurgia de redesignação sexual em uma mulher trans no ano de 1971. Em 1997, CFM nº1482 permite a cirurgia para a construção de “neovagina”, procedimento sobre gônadas e hormonioterapia condicionados ao diagnóstico de transexualismo nos moldes formulados por H. Benjamin e em caráter experimental — conforme resolução do conselho nacional de saúde nº 196 de 10/10/1996, ou seja, restrito à hospitais universitários. Em 2002, CFM nº1652 autoriza a cirurgia de “neocolpovulvoplastia” ser realizada em qualquer instituição de saúde, mantendo o caráter experimental da cirurgia de “neofaloplastia. A portaria nº 1707, de 18 de agosto de 2008 incorpora o “processo transexualizador” ao SUS onde a resolução nº 1652 é citada como parâmetro para o tratamento (Lionço, 2009).

30 Durante as sessões com o médico *Daniel*, Jéssica passa a rememorar sua história onde os espectadores são apresentados a sua personagem na infância em uma comunidade pequena e rural onde vivia apenas com a mãe e um irmão.

31 Em um de seus diálogos com seu cônjuge Roberto, Jéssica colocará a questão de ela não ser “mulher” remetendo ao fato de ela não possuir um sistema reprodutor “feminino”. No qual a resposta de Roberto evoca a potência evolutiva da medicina como uma esperança para Jéssica se tornar mulher no futuro. O trabalho de Barbosa (2013) e Leite Jr. (2011b), mostram como que a distinção entre as categorias travesti e transexual são muito subjetivas marcadas por questões de raça e classe. Enquanto categorias médicas a transexualidade se diferenciaria da travestilidade pela relação de abjeção do sujeito com seu órgão genital.



Ouve os sinos e embevecido pede sua mão em casamento. Não poderia mais viver sem ela. Pérola, suavemente, diz que não pode se casar com ele. Quando o rapaz pergunta se ela já era casada, a resposta também é negativa. Ele, então, diz que perdoa qualquer coisa. A moça, então, pega a sua mão e a leva até o sexo. Imaginem o susto do rapaz. Mas, ele dá a volta por cima. Pergunta se a suposta moça ia querer inverter a função sexual. Quando ela diz que não, ele, então, afirma que o negócio é deixar o barco correr e lhe dá um longo e apaixonado beijo”.(Sinopse de *O viciado em c...* disponível no acervo online da cinemateca nacional).

Se em *O sexo dos anormais* (Sternheim, 1984) somos apresentados a uma tentativa de sofisticação do debate em torno das figuras travestis, onde é perceptível a vontade em passar uma mensagem de tolerância em relação a essa experiência que estará sempre sob o jugo do crivo médico, apresentando um corpo travesti medicalizado e em consonância com os debates públicos em torno das doenças psicológicas durante a década de oitenta. Em *O viciado em C...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1984) e sua continuação *Novas sacanagens do viciado em c...* (Idem, 1985) somos introduzidos a um enredo muito mais simples e cômico que não se preocupa em transmitir grandes mensagens. O foco dessas obras está no aspecto cômico e nas interações sexuais dos personagens, as personagens travestis apesar de fundamentais para o enredo, não são protagonistas como na obra de Sternheim.

Na obra *O viciado em c...* a personagem travesti *Pérola*, interpretada pela atriz travesti Charlotte, aparece em cena somente nos últimos 25 minutos de enredo sendo uma solução para o dilema do personagem principal *José Carlos*, interpretado pelo ator Silvio Jr.³², que apenas atinge o prazer (no filme reforçado pelo efeito sonoplástico de sinos ao final da ejaculação do personagem masculino) através do sexo anal³³.

A revelação da travestilidade da personagem *Pérola* só acontece nos últimos cinco minutos de filme, quando já se encontra na casa de seus sogros, pais de *José Carlos*, onde espiando pela fechadura quando a moça está no banheiro tanto espectadores como a personagem do pai *Seu José*, interpretado pelo ator referenciado na ficha cinematográfica enquanto Tarzan Brasileiro³⁴, se deparam com o primeiro close do órgão genital de *Pérola*.

Perspicazmente a revelação da condição travesti da personagem para *José Carlos* é guardada para o último minuto de filme quando esse a pede em casamento. Em um primeiro momento a travesti recusa e revela sua condição(onde mais uma vez o espectador é agraciado com um close fálico), entretanto *José Carlos* minimiza essa questão já que a personagem *Pérola* declara que não pretende “comer” ele e que seu genital não é capaz de ficar ereto. *José Carlos* então mantém o pedido de casamento encerrando assim o enredo de *O viciado em c...*

32 Destaco que os atores Silvio Jr. e Walter Gabarron serão presenças constantes nos filmes de sexo explícito com travestis nesse período, geralmente sendo eles os responsáveis por contracenarem sexualmente com essas atrizes.

33 Questão que estava dificultando o personagem encontrar uma namorada, já que a maioria das personagens femininas do filme se recusam a exercer tal prática (sexo anal) devido a questões morais sobre reprodução e o papel sexual esperado das mulheres na cama, apontando sempre o sexo anal como uma espécie de depravação, degradação da condição das personagens que o praticam.

34 Chamo a atenção para os vários pseudônimos utilizados por atores, diretores e profissionais envolvidos na produção dessas obras mais explícitas com intuito de preservar suas identidades. O próprio diretor do filme David Cardoso se utilizou desse recurso ao assinar essa obra como Roberto Fedegoso.



Será a partir da questão do casamento que se desenvolverá o enredo de sua continuação *Novas sacanagens do viciado em c...* (Roberto Fedegoso pseudônimo de David Cardoso, 1985). Nesse ponto cabe frisar que a produção tão rápida de uma sequência evidencia o relativo sucesso que essa obra atingiu ao chegar aos cinemas da *boca do lixo*, pois devido às características comerciais e mercadológicas desse ciclo cinematográfico, já abordadas anteriormente, os filmes só são produzidos a partir da garantia de algum retorno financeiro para os produtores, estando suas continuações sempre condicionadas a recepção dos primeiros filmes nos cinemas.

Assim sete meses após o lançamento de *O viciado em c...* e as polêmicas em torno dessa primeira obra que chegou a ser processada pelas cenas de sexo simulado entre crianças, em especial o personagem de *José Carlos* jovem interpretado por David Cardoso Jr., e animais. A *Dacar Produções Cinematográfica*³⁵ lançava em setembro de 1985 *As novas sacanagens do viciado em c...*, logo no início do enredo somos apresentados a *Esmeralda*, personagem interpretada pela atriz travesti Patricia Petri, nova noiva de *José Carlos*³⁶.

Todo o filme se desenvolve no cenário de uma comunidade pequena e interiorana onde *José Carlos* nasceu e retorna para oficializar sua união com *Esmeralda*. Entretanto, a questão da travestilidade da personagem parece ser um grande impeditivo, pois a lei não permitiria³⁷. Depois de uma série de desentendimentos com seus pais, *José Carlos* vai até o *Padre* marcar o casamento. O *Padre* ao perceber a condição de *Esmeralda* passa acusá-los de serem comunistas-cúmunistas, por quererem destruir “com a família, a tradição” o que seria um gravíssimo caso de subversão denunciando-os ao delegado da cidade.

Já na delegacia, sendo interrogados, *Esmeralda* adota uma postura confrontadora em relação ao delegado que se lamenta de não estarmos mais nos tempos áureos da ditadura, onde ele “enchia esse viado de porrada” sem se preocupar com as consequências, mas que agora com esse negócio de direitos humanos ele está “fudido”³⁸. O enredo do filme não é tão sofisticado como em *O sexo dos anormais* (Sternheim, 1984), as piadas no enredo apelam sempre a um escracho exagerado de determinadas situações, a paródia de situações cotidianas é uma constante como nos momentos de interação entre o casal protagonista e as personagens do *Padre* e *Delegado*. Além disso o ato final se desenvolve de maneira precipitada após uma transa grupal entre o casal protagonista, *Pedro* (melhor amigo de *José Carlos* na trama interpretado por Walter Gabarron) e *Tina* (personagem travesti amiga de *Esmeralda*) que é interrompida pela perseguição dos manifestantes que querem literalmente acabar com aquilo que para eles seria imoral.

Apesar de um enredo extremamente simples, a obra de *David Cardoso* ajuda-nos a entender alguns aspectos de como o corpo travesti era encarado no período. Um exemplo

35 Uma das maiores produtoras do período que tinha como um de seus figurões David Cardoso.

36 Que acusa a anterior, *Pérola* interpretada por Charlotte no primeiro filme, de lhe passar “gonorréia” além de desqualificá-la em detrimento de *Esmeralda* que apresentaria mais características atribuídas a feminilidade, como por exemplo delicadeza.

37 Somente em 15 de maio de 2013, o Conselho Nacional de Justiça (CNJ) publicou a resolução 175, que passou a garantir aos casais homoafetivos o direito de se casarem no civil. A resolução completa pode ser acessada em http://www.cnj.jus.br/images/imprensa/resolu%C3%A7%C3%A3o_n_175.pdf

38 Paralelamente aos acontecimentos na delegacia, os moradores da cidade, instigados pelo *Padre*, organizam uma manifestação contra a “imoralidade”. Nessa cena é possível observar uma série de cartazes com os dizeres: “Comunistas na cadeia”; “Cú só pra cagar”; “Buceta sim, Bunda não”; “Chega de zona”; “Mulher sim, Viado não”.



se dá pela constância nos diálogos do filme a referência equivocada do sexo anal como propagador da AIDS. Nesse ponto impossível não lembrar da “Operação Tarântula” que sob o pretexto de combater a AIDS legalizou a prisão arbitrária de várias travestis na capital paulista ainda durante a década de oitenta. O medo do comunismo, a idéia do casamento não heteronormativo como uma afronta à “tradição” e a “família”, além do questionamento constante aos direitos humanos e a frouxidão da lei pelo personagem do *Delegado*. São assuntos que se fazem pertinentes ainda hoje no debate público, mesmo que ao menos trinta e dois anos tenham se passado desde a produção e lançamento de *As novas sacanagens do viciado em c...*

Considerações finais

A questão da medicalização e criminalização do corpo travesti é uma constante até hoje, como aponta Freitas (2004) o cinema da *boca do lixo*³⁹, mesmo que estigmatizado e desqualificado pelos seus problemas com o machismo, racismo e homofobia, consiste em um importante material para entendermos como determinados assuntos foram tratados pela esfera pública em determinado período. Não é atoa que ao analisar alguns filmes nesse texto, nos deparamos com assuntos que estavam em alta no momento histórico da década de oitenta polarizando o debate público em torno da experiência travesti: a) o debate em torno da patologização e despatologização dessa experiência; e b) as questões referentes a criminalização do desejo e do corpo travesti no Brasil, no qual a famigerada “Operação Tarântula” seja a materialização mais clara dessa intenção.

Recupero o trabalho de Scott (1998) no sentido de apontar enquanto “conclusão” a importância, assim como a autora, da apreensão da história das diferenças e de seu impulso crítico em molduras epistemológicas distintas da que parte ao apelo da experiência como prova incontestável, chamando a atenção às violências epistemológicas que esses grupos subalternizados enfrentam⁴⁰. A autora aponta a existência de *regimes de visibilidade*⁴¹ que fomentam a necessidade da busca de fontes alternativas quando pensamos grupos marginalizados, pois a história oficial⁴² tende a apagar certas partes, em um processo de automutilação marcado pela perspectiva de grupos hegemônicos no momento. Nesse sentido é importante revisitar como as travestis eram vistas nos filmes da *boca do lixo* para uma melhor compreensão da atuação e inserção destas na sociedade brasileira nesses mais de trinta anos que se passaram desde o lançamento das obras analisadas no presente artigo.

39 Destaco novamente a diversidade de obras e estilos que compõem esse ciclo cinematográfico onde o verdadeiro fator de coesão está na região onde esse cinema era produzido e exibido, a *boca do lixo paulistana*.

40 Já que a travestilidade não constitui uma experiência necessariamente evidente.

41 Em diálogo com o conceito foucaultiano de *regime de verdade*.

42 Por “história oficial” a autora entende as variantes mais institucionalizadas de viés macroestrutural.



Referências bibliográficas

- ABREU, N. **Boca do Lixo**: cinemas e classes populares. Campinas: [s.n], 2002.
- BARBOSA, B. “**Doidas e putas**”: uso das categorias travesti e transexual In: Sexualidad, Salud y Sociedad, n.14 - ago.2013 pp.352–379, 2013.
- BENTO, B. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008
- _____. **Queer o quê? Ativismo e estudos transviados**. In: Dossiê Queer, Revista Cult, n.193, agosto, 2014.
- BUTLER, J. **Excitable speech**: A politics of performative. Nova York: Routledge, 1997
- _____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- DAMASCENO, J. O corpo do outro. **Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro**: O caso da Vênus Hotentote. In: Fazendo Gênero 8, ST 69 — Pensamento negro, corporeidade e gênero: textualidades acadêmicas, literárias e ativistas, 2008.
- DARNTON, R. **Filosofia por baixo do pano e Pornografia filosófica**. In: Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DUARTE, Larissa Costa. **O pornogate de Ronald Reagan**: pornografia, minorias e políticas sexuais, Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013.
- FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. **Sobre a História da sexualidade In Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- FREITAS, M. **Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns**: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro in Intexto (Porto Alegre), v.1, n 10 pp 1–26, Janeiro–Junho, 2004.
- GODINHO, D; MOURA, H. **Coisas eróticas**: A história jamais contada da primeira vez do cinema nacional. São Paulo: Panda Books, 2012.
- HUNT, L. **Obscenidade e as Origens da Modernidade (1500–1800)**. In: HUNT, Lynn(org.), A Invenção da Pornografia, São Paulo: Hedra, 1999.
- HUNTER ET AL. **On pornography**: literature, sexuality, and obscenity law. Nova York: St. Martin’s Press, 1993.



LEITE JÚNIOR, J. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento.** São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **A pornografia contemporânea e a estética do grotesco,** (In)visível, edição zero, 2011.

_____. **Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos:** pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. In: Cadernos Pagu (38), janeiro–junho de 2012.

_____. **Nossos corpos também mudam:** a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2011b.

LIONÇO, T. **“Atenção integral à saúde e diversidade sexual no processo Transexualizador no SUS: avanços, impasses e desafios”.** Physis: Revista de saúde coletiva. Rio de Janeiro, Nº 19, 2009.

MAINGUENEAU, D. **O discurso pornográfico,** São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MISKOLCI, R. **Novas conexões:** notas teórico- metodológicas para pesquisas sobre o uso de mídias digitais. In Cronos, Natal/UFRN, v 12, jul–dez 2011.

PELÚCIO, L. **Exótica, erótica e travesti-nacionalidade e corporalidade no jogo das identidades no mercado transnacional do sexo.** In: Castro, A. (org.) Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias. São Paulo, Cultura Acadêmica/UNESP, 2010.

PIRES, A. **A representação da travesti na pornochanchada:** “Novas sacanagens do viciado em C” in Bertoli Filho, C.; Amaral, E. (orgs). Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

PISCITELLI, A. **Exotismo e autenticidade, relatos de viajantes à procura de sexo.** In Cadernos Pagu (19), Campinas/UNICAMP, 2002.

RAGO, M. **O corpo exótico, espetáculo da diferença.** In Labrys Estudos Feministas, janeiro/junho, 2008.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005.

RUBIN, G. **“Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality”.** In: Abe-love, H.; Barale, M. A.; Halperin, D. M. (orgs) The Lesbian and Gay Studies Reader. New York: Routledge, 1993.

SANTOS, Dionys Melo. **Como as travestis eram vistas nos filmes da boca do lixo: o caso de “O sexo dos anormais”.** In: Composição, Revista de Ciências Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, N. 21, ano- 10, julho- dezembro 2017, pp. 299–321.



SCOTT, J. **A invisibilidade da experiência.** In: Projeto História. São Paulo: PUC, 1998.

SELIGMAN, F. **A tradição cultural da comédia popular brasileira na pornochanchada dos anos 70.** In: IV Encontro do núcleo de pesquisas da Intercom, 2004.

_____. **“Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro”** in Sessões do Imaginário, n 9, PUCRS, maio, 2003.

SILVEIRA, R; CARVALHO, F. **Embrafilme x boca do lixo:** as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80. In: Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.8, n.24. Outubro de 2015.

SORLIN, P. **Sociología del cine:** apertura para la historia de mañana. México: Fondo de cultura económica, 1985.

STERNHEIM, A. **Alfredo Sternheim:** um insólito destino. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

STOLLER, R. **A experiência transexual.** Rio de Janeiro: Imago, 1982.

VIEIRA, João Luiz. **Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história de Pierre Sorlin.** Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 81–96, jul.1994.