

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB
Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Ricardo Andrade Amaral

**O corpo transexual: campo de memória, norma e resistência em dois
curtas-metragens baianos**

Vitória da Conquista – BA
2017

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB
Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Ricardo Andrade Amaral

**O corpo transexual: campo de memória, norma e resistência em dois
curtas-metragens baianos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientador: Prof. Dr. Nilton Milanez.

Vitória da Conquista – BA
2017

A515o Amaral, Ricardo Andrade.

O corpo transexual: campo de memória, norma e resistência em dois curtas-metragens baianos. Orientador: Prof. Dr. Nilton Milanez. Vitória da Conquista, 2017. 142f.

Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2017.

1. Corpo 2. Memória. 3. Discurso. 4. 5 Transexualidade. Norma. 6 Resistência. I. MILANEZ, Nilton. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Título.

Título em Inglês: The transsexual body: field of memory, norm and resistance in Two short films from Bahia.

Palavras-chaves em Inglês: Body. Memory. Speech. Transsexuality. Standard. Resistance.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Nilton Milanez (Presidente), Prof^a. Dr^a Luci Mara Bertoni (titular), Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves (titular).

Data da Defesa: 08 de fevereiro de 2017

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

FOLHA DE APROVAÇÃO**Ricardo Andrade Amaral****O corpo transexual: campo de memória, norma e resistência em dois curtas-metragens baianos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

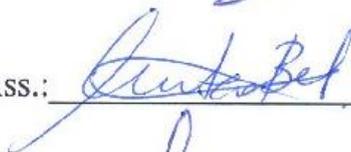
Data da aprovação: 08 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Nilton Milanez (Presidente)
Instituição: UESB

Ass.: 

Profa. Dra. Luci Mara Bertoni
Instituição: UESB

Ass.: 

Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves
Instituição: UFPA

Ass.: 

*Aos meus amores Caio e Pedro,
Meu thuzinho e meu pupuca.*

AGRADECIMENTOS

Eu preciso ser clichê: não foi fácil chegar até aqui! O processo da escrita me exigiu muito desprendimento de energia, dias de angústia e noites de aflição. No entanto, tudo isso também gerou muita satisfação pessoal. Como diz uma querida tia lá do recôncavo baiano: “Tô numa alegria trissste!” (Entenda o triste como um advérbio de intensidade... hahaha).

Com o coração feliz, agradeço...

À Fapesb, pelo financiamento da pesquisa.

À minha mãe, pela preocupação de sempre, mesmo sem entender muito bem o que andei pesquisando durante dois anos de mestrado. Por aqueles almoços, quase que diários, com o melhor tempero do mundo e sempre com a pergunta: “Já foi na Uesb hoje, Cadi?”. Te amo minha mãe linda!

Ao meu pai, sempre presente nas minhas melhores lembranças.

Aos meus irmãos, Luciano e Bruno e ao meu sobrinho Lucas, pelo companheirismo e parceria de sempre. À minha sobrinha Alice, que chegou no meio do turbilhão do mestrado para encher de luz e amor a minha vida.

A Caio, pela paciência para suportar meus surtos e depressões durante todo o processo, mas também por dividir as alegrias de apresentações bem-sucedidas e das viagens pelo Brasil a fora. Muito, muito, muito obrigado por tudo! Amo você, meu Thu!

A Pedro, meu filhote de quatro patas, pelo seu amor incondicional, principalmente, quando pedia colo no momento em que eu estava sentado escrevendo... A coisa mais linda do mundo!

Aos amigos tão queridos do Labedisco (nosso laboratório de pesquisa): Vinicius e Vilmar, desde o início até o fim... parceria forte. Géssica, Matheus, George, Samene, Gilson, Lay... queridíssimos. É muita gente! Tenho para vocês o meu abraço mais afetuoso... para todxs que estão ou estiveram no Labedisco durante esse tempo de mestrado. Pra quem é do cigarro: “Vamos gente, fumar um cigarrinho?! Eu faço o café”. Hahaha

À Cecília Barros-Cairo, a minha Cecinha... foi através de você que tive o prazer de conhecer o Labedisco. Sua inteligência e amor, sempre transbordante me inspirou em cada segundo desse processo acadêmico.

Às professoras Luci Mara Bertoni e Ivânia Neves, por terem aceitado o convite para participar da banca de defesa.

Aos professores e colegas do PPGMLS, pela troca de um saber sempre marcado pelos afetos positivos.

À Tâmara e Vilma, tão queridas e sempre dispostas a nos atender.

Aos diretores dos curtas-metragens, Edson Bastos e Ceci Alves, pela autorização para utilizarmos suas produções.

E por fim, até por quê, é para o final que deixamos o mais especial: Agradeço infinitamente ao meu orientador Nilton Milanez, Niltinho, amorrrr, meu amigo! Por sua paciência (às vezes, nem tanto... hahaha) para aguentar minhas crises e dificuldades, mas sempre com um brilho nos olhos e com ideias mirabolantes e especiais para a dissertação. Por seu abraço apertado. Por nossas risadas. Pelo convite para ser editor do jornal O Corpo é Discurso. Toda a minha gratidão por tudo, tudo, tudo que você me permitiu viver ao seu lado nesses mais de dois anos juntos.

MUITO OBRIGADO!

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a retomada da memória da mulher na década de 1970, pelas mulheres transexuais na década de 2010. Para essa retomada, o corpo, enquanto discurso, aparece como objeto principal para a verificação deste objetivo. O *corpus* da pesquisa apresenta dois curtas-metragens baianos que transitam no eixo das sexualidades trans. Utilizamos a metodologia arqueológica, fundada por Michel Foucault, que busca tomar o corpo na irrupção de seu acontecimento, a ser compreendido como um objeto que se repete, ao mesmo tempo em que é esquecido e transformado, agrupando conjuntos de extratos fílmicos, considerando as materialidades audiovisuais. Assim como o corpo, a música é um objeto importante na análise. Retomamos as memórias de Angela Maria e Vanusa, cantoras que têm suas músicas na trilha sonora dos curtas-metragens, para fundamentar as condições de possibilidades de aparecimento da mulher trans no cinema na década de 2010. Noções foucaultianas, como Norma e Resistência, fundamentam a discussão a respeito de como é visto o corpo transexual nas produções audiovisuais. Por fim, mostramos como a memória de mulheres cantoras da segunda metade do século passado retorna e se atualiza, no presente, através do corpo de mulheres transexuais.

Palavras-chave: Corpo. Memória. Discurso. Transexualidade. Norma. Resistência.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the resumption of the woman's memory, in the seventies, by the transsexual women in the decade of 2010. For this resumption, the body, as discourse, appears as the main object for the validation of that aim. The *corpus* of this research is composed of two short films, produced in Bahia, that deal with transsexualities. We used the archeological methodology, established by Michel Foucault, which aims at taking the body in the irruption of its event, to being comprehended as an object that repeats, at the same time that it is forgotten and transformed, grouping sets of film excerpts, taking into the consideration the audiovisual materialities. As well as the body, the music is an important object in the analysis. We resumed the memories of Angela Maria and Vanusa, singers who have their songs in the soundtrack of the short films, in order to base the conditions of possibilities of emergence of the transsexual woman in the cinema of the decade of 2010. Foucault's notions, as Norm and Resistance, base the discussion in relation to how the transsexual body is take into consideration in the audiovisual productions. Finally, we demonstrated how the memory of woman singers of the second half of the last century resumes and updates, in the present, through the body of transsexual women.

Keywords: Body. Memory. Discourse. Transsexuality. Norm. Resistance.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ANGELA MARIA, VANUSA E SUAS MEMÓRIAS	16
2.1 O CAMPO DE MEMÓRIA	16
2.2 O QUE É SER SUJEITO?	17
2.3 ANGELA MARIA: “A ETERNA CANTORA DO BRASIL”	22
2.4 VANUSA: “NINGUÉM É MULHER IMPUNEMENTE”	32
2.5 A ESCRITA DE SI ATRAVÉS DE SUAS MEMÓRIAS	36
3 JOELMA: O CURTA-METRAGEM	42
3.1 BIOPOLÍTICA: UMA POLÍTICA SOBRE O corpo	44
3.1.1 Discurso médico: o corpo modificado	48
3.1.2 Discurso prisional: o corpo aprisionado	52
3.1.3 Discurso religioso: o corpo cristão	55
3.2 SEXO É LIBERDADE?	57
3.3 ALGUMAS DISPERSÕES DO CORPO	61
3.4 JOELMA, UMA “MOÇA BONITA”, AO SOM DE ANGELA MARIA	66
4 DA ALEGRIA, DO MAR E DE OUTRAS COISAS: O CURTA-METRAGEM	75
4.1 CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADES: A MÚSICA E O CORPO	77
4.2 A SEXUALIDADE ENQUANTO DISCURSO	80
4.3 JOGOS DE VERDADE PARA O CORPO E A SEXUALIDADE	85
4.4 A MÚSICA ENQUANTO ESCUTA: O ROSTO EM EVIDÊNCIA	87
4.5 QUANDO A MÚSICA ATRAVESSA A TELA	98
5 CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS	104
ANEXO A	108
ANEXO B	110

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como tema central o estudo da relação entre o corpo e as possibilidades de aparecimento da sexualidade trans em dois curtas-metragens baianos, a partir das memórias de duas cantoras que constituem a trilha sonora das produções audiovisuais. Devido a minha formação acadêmica em Psicologia, tomo a questão da sexualidade por ser um tema instigante e que constitui fundamentalmente os seres humanos.

O corpo, esse aglomerado de células, tecidos e órgãos, juntamente com a questão da transexualidade, levou-me à problematização de como se dá a constituição de um sujeito mulher a partir de um corpo trans-formado. Socialmente, encontramos alguns termos que nomeiam os sujeitos que tomam o corpo em uma metamorfose. Travesti, transexual, transformista são alguns deles. De uma maneira geral, tomamos neste trabalho o termo sexualidades trans, que acreditamos abarcar a multiplicidade do tema, para denominar tais sujeitos que trans-formam seus corpos biológicos no gênero oposto. Gostaríamos de explicitar, também, que este trabalho faz uma leitura da transexualidade a partir da Análise do Discurso de linha foucaultiana.

Logo de partida, pensando com Foucault, é preciso “se interrogar sobre o objeto proposto quando se empreende o estudo das formas e transformações de uma moral” (FOUCAULT, 1984, p. 25). Entendemos a transformação do corpo transexual, enquanto transformação de uma moral produzida pelos sujeitos. Para Foucault (1984, p. 25), “por ‘moral’ entende-se um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc”. Assim, as condutas morais dos indivíduos transexuais, atravessadas pelos valores e regras sociais, aparecem na engrenagem que se impõe às transformações dos corpos.

Ao falar em corpo, é preciso apontar para qual corpo de que se fala. Aqui, não interessa o corpo biológico, mas o que chamamos de corpo discursivo. Para alçar o objeto ao campo do discurso, como nos lembra Foucault (2014a, p. 61), é preciso questionar alguns pontos, dentre eles:

Primeira questão: quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não sua garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira? Qual é o status dos indivíduos que têm - e apenas eles - o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso?

Quem fala, aqui, é o sujeito da transexualidade, aquele que em um conjunto de condições de possibilidades dados no âmbito social, pode falar sobre as “dores e delícias” de ser uma pessoa trans. Essas perguntas foucaultianas, tão caras ao estudo do discurso, são os pontos nodais deste trabalho.

Para ratificar a noção do corpo no discurso, Milanez (2009, p. 215) afirma que,

para estarmos diante de um corpo discursivo não basta nos depararmos com práticas do fazer do nosso dia-a-dia. Precisamos focalizar a existência material desse objeto que denominamos corpo, em consonância com suas formas e carnes por meio da representação sob a qual o identificamos. Para tanto, precisamos considerar esse corpo do qual falamos, colocando em evidência a sua existência histórica, o seu status material, reafirmando o questionamento foucaultiano “quem fala?” no momento de olharmos para nossos invólucros corporais.

Falamos do corpo atravessado pela sexualidade, por inúmeras condições de possibilidades que desembocam na sexualidade do corpo. Cada um tem sua história individual. Historicamente, definida pelo sentimento de pertencer ao outro sexo, as sexualidades trans fazem parte das diferentes expressões da sexualidade humana. Segundo Chiland (2008), enquanto objeto de investigação científica, as sexualidades trans são uma criação do século XX, e se constata que, do início do século passado aos dias atuais, as concepções sobre a transexualidade, por exemplo, têm passado por diferentes modificações. Além da modificação do próprio termo, “transexualidade”, foi inaugurada uma concepção cultural da sua condição e efetivada a possibilidade da mudança anatomobiológica do sexo, com os avanços tecnológicos das ciências médicas, no campo da cirurgia e da hormonoterapia. Assim, enquanto construção histórica, as sexualidades trans produzem muito mais do que uma simples curiosidade em relação à sexualidade, estendendo-se à uma produção discursiva.

Mas quem seria o tal sujeito do qual estamos falando? Como ponto de partida tomamos a afirmação de Milanez (2013, p. 373), “o sujeito é uma condição que coloca a nós, pessoas, dentro de um quadro histórico, determinado por relações exteriores a nós do qual não somos a origem nem de nosso dizer nem de nosso fazer”. Pensando com Foucault (2006b), tomamos o seu livro “A Hermenêutica do Sujeito” como ponto de partida para compreender a relação do sujeito com sua historicidade. Em uma primeira aproximação, Foucault atribui como domínio de trabalho conceitos especificamente filosóficos – a verdade e a subjetividade –, mas para fazer sobre eles uma análise histórica. Sabemos que Foucault constitui antes uma análise do sujeito não dissociado da história e de suas práticas de transformação.

Segundo Foucault (2006b, p. 4), “*Epiméleia heautou* é o cuidado de si mesmo, o fato de ocupar-se consigo, de preocupar-se consigo etc”. A partir dessa noção, podemos pensar no sujeito das sexualidades trans, no momento em que é preciso converter o olhar, do exterior, dos outros, do mundo etc. para si mesmo e que o cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento, estes sujeitos na sua transformação do corpo em corpo de mulher, estariam construindo um cuidado de si, produzindo uma verdade sobre seus corpos. A respeito da verdade, Foucault (2006b, p. 19) postula que:

a verdade jamais é dada ao sujeito por um simples ato de conhecimento, ato que seria fundamentado e legitimado por ser ele o sujeito e por ter tal e qual estrutura de sujeito. Postula a necessidade de que o sujeito se modifique, se transforme, se desloque, tome-se, em certa medida e até certo ponto, outro que não ele mesmo, para ter direito a [o] acesso à verdade. A verdade só é dada ao sujeito a um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito. Pois, tal como ele é, não é capaz de verdade. [...] Isto acarreta, como consequência, que deste ponto de vista não pode haver verdade sem uma conversão ou sem uma transformação do sujeito.

Ao afirmar que o sujeito precisa se modificar, transformar, deslocar para ter acesso à verdade, Foucault nos dá embasamento para pensar os sujeitos que compõem este trabalho, ou seja, aqueles de sexualidades trans, e ainda, se pensarmos de forma ampla no social, temos claramente indivíduos e corpos que se modificam, se transformam e deslocam um discurso antes posto no corpo de homem para construir contornos de discursos no corpo de mulher.

Foucault (2006b, p. 145) considera que “o cuidado de si sempre toma forma no interior de redes ou de grupos determinados e distintos uns dos outros”. Ao pensarmos os sujeitos de sexualidades trans, temos socialmente a formação de grupos nos quais esses sujeitos se compõem e, assim, cada um na sua produção subjetiva constitui o cuidado de si.

Portanto, fica posto que nos escritos de “A hermenêutica do sujeito” e nas “Histórias da sexualidade”, fincamos nossa bandeira em busca de pensar as maneiras pelas quais os sujeitos se constituem, quer seja pelas construções culturais, quer seja pela sexualidade. Para Foucault (1979, p. 229), “o sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa 'verdade' de sujeito humano”.

E o corpo? Milanez (2008), também inscrito na problemática atinente ao discurso, analisa o corpo como objeto de discursos tendo em vista as transformações históricas que atingem a estética masculina e, por ganharem lugar na subjetividade, modificam os corpos. Evidente a relação dessa noção de transformação histórica do corpo para os corpos trans, que investem em uma prática de si e, conseqüentemente, em um cuidado de si, a construção de uma outra estética corporal, dando a ver um corpo de mulher. Ratificando essa ideia e

pensando com Milanez (2013, p. 374), “o dizer [...] está preso a uma rede de relações sociais e históricas, que age sobre o corpo e é aplicado, por extensão, à vida cotidiana, colocando para o sujeito categorias sob as quais ela deve se enquadrar”.

Assim, as noções de sujeito, sexualidade, corpo e discurso estão postas, mostrando os pontos pelos quais iremos caminhar neste trabalho.

O corpo do trabalho está dividido em três partes: o primeiro apresenta uma discussão do que é ser sujeito, baseada nos postulados foucaultianos, e o campo de memória como um recorte teórico para pensar a temática da memória. As cantoras Angela Maria e Vanusa são convocadas, através de suas biografias, para mostrarem as condições de possibilidades de uma retomada de suas músicas nos curtas-metragens que compõem o *corpus* da pesquisa. Na segunda, discutimos a noção de normalização dos sujeitos atravessando o corpo da personagem. A terceira, aborda a noção de resistência do corpo transexual.

Nossa hipótese é a de que os sujeitos que apresentam uma sexualidade trans retomam, na atualidade, os discursos constitutivos da mulher dos anos 1970. Nesse sentido, algumas perguntas nos guiam nesse trabalho: uma vez que nossa sociedade fez instituir uma forma de existência para as práticas dos sujeitos trans, quais discursos sobre o corpo vêm à tona? Como se dá, discursivamente, o lugar da mulher para o sujeito trans? A transexualidade poderia representar um lugar de mulher em que termos nos curtas-metragens selecionados? Qual a relação entre música, a trilha sonora, com a discursividade do corpo?

Aportando as ideias de Foucault no objetivo dessa pesquisa que é analisar os corpos de sujeitos das sexualidades trans em batimento com as músicas que compõem a trilha sonora de dois curtas-metragens baianos, temos o fio condutor para tal análise através do olhar sobre os sujeitos que, por meio de técnicas e táticas cinematográficas, constituem as materialidades discursivas para nossa investigação. Especificamente, objetivamos a) investigar, problematizar e discutir a construção sócio-histórica do corpo dos sujeitos de sexualidades trans a partir das condições de existência e possibilidades de determinadas músicas das cantoras Angela Maria e Vanusa nos anos 1970; b) delimitar, fixar e analisar as normas e resistências que atravessam esses corpos em uma descontinuidade da história em consonância com as questões discursivas vigentes em determinados extratos históricos; c) delimitar, fixar e analisar os campos de memória e as formações que compõem um quadro discursivo para o corpo trans.

Sendo assim, a pesquisa que resultou neste trabalho justifica-se no instante em que, sob a égide de afirmar ou refutar sua hipótese, terá relevância para a sociedade por tratar de questões inerentes ao social e a sujeitos históricos tão contemporâneos. Acreditamos, com

essa proposta, que o batimento entre os dois curtas-metragens colocará em circulação as condições de possibilidade dos discursos que emergem nessa rede intrincada desse domínio específico da sexualidade. Tomando o sujeito trans, colocado em visibilidade pelo cinema, apresenta-se uma memória discursiva que se produz em quadros e pode ser capaz de fazer surgir encadeamentos históricos relativos aos modos como entendemos, por exemplo, como se constroem parâmetros normativos da própria vida a partir de um sujeito de sexualidade trans.

Para analisar tais questões, tomamos como *corpus* os seguintes curtas-metragens.

Curta-metragem	Diretor	Ano	Local de Produção
Joelma	Edson Bastos	2011	Bahia
Da Alegria, do Mar e de Outras Coisas	Ceci Alves	2012	Bahia

As duas produções têm como fio condutor a exibição de corpos que, de alguma maneira, fogem à regra do que se construiu socialmente como um corpo normal, pois tais corpos são transformados de corpo de homem para corpo de mulher.

Em “Joelma”, é apresentada a história de uma das primeiras transexuais da Bahia, que reside no interior do estado. Após dificuldades de relacionamento com o pai, Joelma vai morar na capital baiana e conhece o seu companheiro. Nesse período, ela se apresenta em uma casa noturna, cantando a música Moça Bonita, interpretada por Ângela Maria. Joelma realiza a cirurgia de redesignação sexual e retorna para morar em Ipiaú, sua cidade natal. Passa a ter uma vida tranquila, cuida da casa e frequenta a igreja. Em determinado momento, ao iniciar uma reforma na residência, o pedreiro tenta estuprá-la e o seu companheiro chega no exato momento, e em discussão com o pedreiro, acaba assassinado. Joelma, num instante de fúria, mata o assassino do seu companheiro. É presa e absolvida no julgamento.

Já de partida, a sinopse fílmica aponta para lugares em que a mulher trans circula na nossa sociedade. Os discursos da medicina e da religião, por exemplo, aparecem como discursos que constituem o sujeito central na narrativa do curta-metragem.

Em “Da Alegria, do Mar e de Outras Coisas”, a narrativa mostra a história do assassinato de uma travesti na cidade de Salvador. “Joy”, como era conhecida, é sequestrada à

noite junto com sua amiga de nome “Nem”, levadas para praia, local onde “Joy” é assassinada. O curta é construído através de uma descontinuidade temporal em que as imagens do sequestro e do assassinato são intercaladas com cenas de “Nem” no camarim de uma casa noturna, fazendo maquiagem no rosto para se apresentar no palco. A música que acompanha esta cena é “Mudanças”, interpretada por Vanusa. Por fim, “Nem” arruma seus pertences pessoais e vai embora da cidade.

Aqui, a sexualidade trans representa um lugar de exclusão e de violência. Historicamente, são discursos e lugares marcados para a mulher. Ao acessar a memória, conseguimos reconhecer essas práticas incidindo na vida das mulheres.

Para pensarmos a questão da audiovisualidade, a respeito das possibilidades que o cinema utiliza para produzir discursivamente o corpo da transexualidade, seguiremos as estratégias cinematográficas, visto que elas possibilitam que os extratos sejam descritos, analisados e interpretados. A organização das imagens das cenas que compõem os curtas-metragens, em uma sequência de significações, se dá por meio de uma organização baseada em um tipo de enumeração específica. As cenas se ligam sob a égide de parâmetros que nos fazem perguntar que “relações existem entre elas e [...] porque essa enumeração e não outra?” (FOUCAULT, 1996, p. 49). Tal ordenação discursiva indica posicionamentos que demonstram uma preocupação com o encadeamento imagético no fio de uma sequência narrativa visual, apontando um lugar para o qual devemos nos debruçar, destacando o que tornou possível determinado encadeamento, quais os conjuntos de relações que ela faz aparecer, quais objetos de saber ela indicará e quais as significações para o agrupamento de certos planos.

Acreditamos ser importante identificar qual aparato é utilizado para a inscrição do corpo do sujeito de sexualidades trans em repetições e as maneiras por meio das quais elas se formam. A partir do método arqueológico, que privilegia a busca dos saberes em uma verdadeira escavação da história, proposto por Foucault (2014), tomaremos o corpo na irrupção de seu acontecimento a ser compreendido como um objeto que se repete ao mesmo tempo em que é esquecido e transformado. Interessa-nos saber como definir e limitar, em dois curtas-metragens, os modos como se dão a ver o corpo transexual, observando os tipos de articulação, modos de distribuição e posicionamento de estratégias utilizadas na produção dos filmes.

Para completar o arcabouço de noções que constituem o fio condutor deste trabalho é preciso falar da música. Como já foi dito, os dois curtas-metragens trazem em suas narrativas, apresentações de pessoas trans dublando e/ou cantando músicas que falam sobre as mulheres.

Colocando essas apresentações em relação à enunciação da discursividade, Milanez (2015, p. 98), pontua que “as camadas da enunciação podem seguir uma linha de questionamentos que auxiliam os inquietos com o tempo presente a estabelecer, fixar e organizar um campo de emergência do discurso, assim como identificar e problematizar os discursos que circulam, proliferando ideias, noções e condutas sobre nós sujeitos”. Sendo assim, como a música pode enunciar algo sobre o sujeito? Quais as condições de possibilidades para o aparecimento dessas músicas?

Pensando com Chion (1997, p. 195), “o som, incluindo a música, às vezes parece um elemento motor do que acontece na tela e, ao mesmo tempo, o que acontece dentro de nós”. É exatamente nessa movência dos corpos junto com a música no cinema que procuramos escrever com o intuito de estabelecer os discursos postos a respeito dos sujeitos que apresentam socialmente uma sexualidade trans.

Com esse percurso teórico-metodológico, acreditamos atender ao desenvolvimento de nossos objetivos, a partir do estabelecimento da associação entre uma teoria do discurso e uma teoria do cinema como ferramentas adequadas para analisar o sujeito das sexualidades trans e sua relação discursiva, que configuram seus corpos e suas memórias, produzindo saberes sobre a sociedade contemporânea, que se tornam relevantes para futuras discussões a respeito dos sujeitos transexuais.

2 ANGELA MARIA, VANUSA E SUAS MEMÓRIAS

Este capítulo tem por objetivo apresentar uma discussão a respeito da vida e obra de duas divas da música popular brasileira, a saber: Angela Maria e Vanusa. Elas foram convocadas para figurar as páginas deste capítulo porque são delas as músicas que compõem os dois curtas-metragens do *corpus* da pesquisa. As músicas são “Moça Bonita” e “Mudanças”, respectivamente. Para pensarmos as condições de possibilidades e existência dessas divas e músicas nos filmes, tomamos as noções de campo de memória, sujeito e poder, e a escrita de si nos estudos foucaultianos. A teoria apresentada auxiliará a pensar os posicionamentos das cantoras Angela Maria e Vanusa diante do que é ser mulher nos anos 1970 e seus desdobramentos na atualidade, por meio de suas memórias e, sobretudo, o modo como suas condutas foram deslocadas para a produção das identidades transexuais.

2.1 O CAMPO DE MEMÓRIA

Falar em memória compreende uma complexidade devido à sua amplitude de conceitos e noções cunhados por diferentes teóricos. No intuito de delimitar nossa discussão, tomamos a ideia de “campo de memória” postulada por Michel Foucault (2014a) no seu livro chamado “A arqueologia do saber”.

Para Foucault (2014a), o campo de memória pode ser um campo ao mesmo tempo tão amplo, quanto restrito. Para investigar o lugar da transexualidade como um traço dentro do campo amplo da sexualidade, insistiremos na noção de campo de memória, a fim de compreender a formação dos domínios sobre a transexualidade enquanto objeto, tomando-a como um restrito campo de memória. Acreditamos que existam campos de memória perpassando a transexualidade, e isso nos lança à compreensão do movimento da memória histórica em cada curta-metragem que compõe o *corpus* da pesquisa. Essa proposta materializa o caráter primeiro do campo de memória, segundo a maneira como compreendemos Foucault (2014a), que é proporcionar a possibilidade do entrelaçamento de unidades diferentes, articulando a maneira pela qual elementos discordantes se relacionam uns com os outros.

O campo de memória, para Foucault, também delimita um grupo de conceito que nos levou a olhar para a transexualidade por meio da maneira que seus corpos são dados a ver nos filmes. É nesse espaço de ruptura que estabelecemos a construção de um discurso sobre a transexualidade. Entendemos que essas formas são dadas historicamente e regem a maneira

como extratos se aproximam, porque, para Foucault (2014a), sua interpretação está subordinada a enunciados já formulados, o que para nós, apresenta a formação de um campo de memória determinado pelas imagens fílmicas.

Como suporte à verificação destes campos de memória, observamos as materialidades audiovisuais que se identificam em sua produção discursiva enquanto “materialidade repetível” (FOUCAULT, 2014a, p. 177). Então, o processo histórico de materialização do corpo da transexualidade, implica retomadas e esquecimentos no campo histórico e como esses movimentos aparecem como um conjunto de imagens (des)organizadas pela nossa “memória coletiva” (COURTINE, 2006, p. 79).

Posta essa questão introdutória sobre o campo de memória, tomamos a seguir trechos de duas biografias sobre a vida e obra das cantoras Angela Maria e Vanusa que servirão de suporte para pensarmos as condições de possibilidades e de emergência dos referidos curtas-metragens. Assim, pensar a transexualidade no contexto dessa pesquisa é adentrar nas noções de sujeito, campo de memória e o corpo como aparecem nas imagens fílmicas. Ao buscar a biografia das cantoras que são destaques nos curtas-metragens é também fazer emergir o lugar dos sujeitos e de uma memória recorrente do curtas-metragens.

2.2 O QUE É SER SUJEITO?

Falar em sujeito é uma tarefa árdua e complexa. Ao tomarmos o postulado do filósofo Michel Foucault, essa tarefa se torna ainda mais densa. Toda sua obra tem a discussão de sujeito como ponto crucial. O próprio autor afirma: “meu objetivo foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos” (FOUCAULT, 1982, p. 273). Sendo assim, o objetivo é apresentar e problematizar os modos de aparecimento da noção de sujeito, ou melhor, como se dá a constituição dos sujeitos na atualidade, sobretudo, a mulher e os sujeitos da transexualidade.

De início, Foucault (1982) em seu texto intitulado “O sujeito e o poder”, traz uma discussão a respeito da objetivação do sujeito. Entendemos essa questão da objetivação a partir do atravessamento de diversos pontos cruciais na história dos indivíduos, como por exemplo, “a objetivação do sujeito produtivo, do sujeito que trabalha, na análise das riquezas e na economia” (FOUCAULT, 1982, p. 273). Nesse ponto, podemos compreender o sujeito como um produto constituído a partir de um jogo de forças, um verdadeiro exercício de poderes. Este jogo é marcado principalmente pelo surgimento do capitalismo com suas imposições de ter a seu dispor indivíduos que produzem e consomem, gerando assim,

riquezas. A criação da necessidade de indivíduos produtivos, também trouxe para o seio da sociedade moderna as lutas travadas em contestação às formas de dominação. A respeito desse ponto, Foucault (1982, p. 277) afirma:

São lutas que questionam o estatuto do indivíduo: por um lado, afirmam o direito de ser diferente e enfatizam tudo aquilo que toma os indivíduos verdadeiramente individuais. Por outro lado, atacam tudo aquilo que separa o indivíduo, que quebra sua relação com os outros, fragmenta a vida comunitária, força o indivíduo a se voltar para si mesmo e o liga a sua própria identidade de um modo coercitivo.

As memórias das cantoras Angela Maria e Vanusa, como veremos mais adiante, constroem essa formação para a mulher. Ser diferente foi uma máxima constante na vida das duas artistas. Desse modo, a individualidade e as especificidades na vida e obra de cada uma, compõem uma formação discursiva para o que é ser mulher. A vida social das artistas sempre foi muito intensa, e toda a intensidade, singulariza o sujeito, e nesse caso, o sujeito mulher.

As formas de dominação, dessa maneira, trazem à tona outra noção importante: o poder. É justamente nesse travamento de lutas de forças que constitui o estatuto do indivíduo marcado pela história das relações sociais, que o poder se faz presente. O poder é algo que, para Foucault (1982), está disperso em todos os níveis de relação; é algo construído em uma rede de relações, e não algo verticalizado. A grande questão seriam os modos coercitivos com o qual o poder se exerce em determinadas relações. Ou seja, pensar no sujeito objetivado é justamente compreender que há um estranhamento que constitui as relações de poder.

Essa forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, (1) marca-o com sua própria individualidade, (2) liga-o à sua própria identidade, (3) impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra sujeito: sujeito a (4) alguém pelo controle e dependência, (5)¹ e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e sujeita (FOUCAULT, 1982, p. 278).

Ao saber dessas duas formas de sujeito, podemos pensar com Foucault três tipos de lutas: “contra as formas de dominação (étnica, social e religiosa); contra as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem; ou contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, deste modo, aos outros (lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão)” (FOUCAULT, 1982, p. 278). Na história, podemos encontrar diversas formas dessas lutas sociais, separadas umas das outras ou até mesmo fundidas entre si. As dominações religiosas, por exemplo, produzem indivíduos sujeitados a

¹ A enumeração dessa citação será retomada a seguir, quando discutiremos as memórias das cantoras Angela Maria e Vanusa. Cada ponto destacado será revisitado a partir de suas memórias.

um discurso que preza por princípios de submissão e aceitação de algo que é imposto pelos escritos sagrados. No seio capitalista, há a exploração do trabalho que limita o uso da produção por quem produz. Essas questões desencadeiam as lutas sociais e, conseqüentemente, marca na história dos sujeitos as relações de poder estabelecidas por conta de tais lutas.

Foucault (1982) afirma que essa luta é sempre uma luta por uma nova subjetividade. Há um verdadeiro embate entre os mecanismos de sujeição e uma busca por novas formas subjetivas de cada indivíduo se colocar no mundo. O autor explica a razão pela qual existe esse embate.

A razão pela qual este tipo de luta tende a prevalecer em nossa sociedade deve-se ao fato de que, desde o século XVI, uma nova forma política de poder se desenvolveu de modo contínuo. Esta nova estrutura política, como todos sabem, é o Estado. Porém, a maior parte do tempo, o Estado é considerado um tipo de poder político que ignora os indivíduos, ocupando-se apenas com os interesses da totalidade ou, eu diria, de uma classe ou um grupo dentre os cidadãos (FOUCAULT, 1982, p. 279).

A citação é clara ao demonstrar que a forma política em que vivemos desde o século XVI mantém uma relação direta com uma possibilidade de aparecimento do poder que está sempre relacionado com o favorecimento de determinados cidadãos em detrimento de outros. Para o filósofo, na história das sociedades humanas, nunca houve no interior das mesmas estruturas políticas, uma combinação tão astuciosa das técnicas de individualização e dos procedimentos de totalização. Essas técnicas e procedimentos em articulação na forma mais minuciosa possível, faz com que existam as lutas sociais. Ao falar em lutas sociais, gostaríamos de salientar que partimos do princípio de um poder atravessado em todas as instâncias do social. O poder aqui está relacionado à possibilidade de sempre haver a produção de sujeitos, independentemente da ocupação na esfera social.

Ao falar em Estado, Foucault (1982) busca compreender o modo pelo qual essa Instituição possui tais características. Para ele, “isso se deve ao fato de que o Estado moderno ocidental integrou, numa nova forma política, uma antiga tecnologia de poder, originada nas instituições cristãs. Podemos chamar esta tecnologia de poder pastoral” (FOUCAULT, 1982, p. 279). A partir da instituição dessa tecnologia, o cristianismo gerou um código de ética fundamentalmente diferente daquele do mundo antigo. Em geral, na visão do autor, enfatiza-se menos o fato de que ele propôs e ampliou as novas relações de poder no mundo antigo.

O cristianismo é a única religião a se organizar como uma Igreja. E como tal, postula o princípio de que certos indivíduos podem, por sua qualidade religiosa, servir a outros não como príncipes, magistrados, profetas,

adivinhos, benfeitores e educadores, mas como pastores. Contudo, esta palavra designa uma forma muito específica de poder (FOUCAULT, 1982, p. 280).

O referido autor pontua quatro questões importantes a respeito dessa especificidade do poder pastoral no início da sua formulação, e podemos observar em deslocamento para o campo de memória das cantoras, que tais questões aparecerão nas suas histórias, já que o cristianismo é um pilar constitutivo das memórias dos sujeitos:

1) “É uma forma de poder cujo objetivo final é assegurar a salvação individual no outro mundo”. O cristianismo toma para si o poder de julgar o destino dos indivíduos, colocando no mundo exterior uma espécie de salvação relativo ao comportamento de cada um;

2) “O poder pastoral não é apenas uma forma de poder que comanda; deve também estar preparado para se sacrificar pela vida e pela salvação do rebanho. Portanto, é diferente do poder real que exige um sacrifício de seus súditos para salvar o trono”. O cristianismo vai moldando seu espaço pautado na submissão e no sacrifício dos sujeitos. Diferentemente da busca da salvação do rei, o poder pastoral vai impor à sociedade uma busca por salvar a si próprio, pois o mundo está impregnado pelo mal;

3) “É uma forma de poder que não cuida apenas da comunidade como um todo, mas de cada indivíduo em particular, durante toda a sua vida”. Nesse ponto, o autor aponta para a especificidade do poder pastoral. É na particularidade de cada indivíduo que a igreja insiste em determinar o cuidado que cada um deve ter para si;

4) “Finalmente, esta forma de poder não pode ser exercida sem o conhecimento da mente das pessoas, sem explorar suas almas, sem fazer-lhes revelar os seus segredos mais íntimos. Implica um saber da consciência e a capacidade de dirigi-la”. É baseada na exploração da intimidade dos indivíduos que o Cristianismo constitui seus pilares na história.

Em resumo desses quatro pontos, Foucault (1982, p. 290) afirma:

Esta forma de poder é orientada para a salvação (por oposição ao poder político). É oblativa (por oposição ao princípio da soberania); é individualizante (por oposição ao poder jurídico); é co-extensiva à vida e constitui seu prolongamento; está ligada à produção da verdade – a verdade do próprio indivíduo.

Os poderes político, soberano e jurídico vão constituir o que chamamos de Estado. Para Foucault (1982), o "Estado moderno" não deve ser considerado como uma instituição que se desenvolveu acima dos indivíduos, descartando o que eles são e até mesmo sua própria existência, “mas, ao contrário, como uma estrutura muito sofisticada, na qual os indivíduos podem ser integrados sob uma condição: que a esta individualidade se atribuísse uma nova

forma, submetendo-a a um conjunto de modelos muito específicos” (FOUCAULT, 1982, p. 281).

De certa forma, podemos considerar o Estado como a matriz moderna da individualização ou uma nova forma do poder pastoral (FOUCAULT, 1980). No decorrer da história, o Estado começa a praticar uma espécie de fusão com o poder pastoral, ou seja, é preciso manter uma ordem na vida dos indivíduos para que eles se tornem produtivos dentro da lógica moderna e capitalista.

Já não se trata mais de uma questão de dirigir o povo para a sua salvação no outro mundo, mas, antes, assegurá-la neste mundo. E, neste contexto, a palavra salvação tem diversos significados: saúde, bem-estar (isto é, riqueza suficiente, padrão de vida), segurança, proteção contra acidentes. Uma série de objetivos "mundanos" surgiu dos objetivos religiosos da pastoral tradicional, e com mais facilidade, porque esta última, por várias razões, atribuiu-se alguns destes objetivos como acessório; temos apenas que pensar no papel da medicina e sua função de bem-estar assegurados, por muito tempo, pelas Igrejas católica e protestante (FOUCAULT, 1982, p. 281).

Foucault evidencia a interpelação utilizada pelo Estado com relação ao poder pastoral para manter o controle da população. “A multiplicação dos objetivos e agentes do poder pastoral enfocava o desenvolvimento do saber sobre o homem em torno de dois polos: um, globalizador e quantitativo, concernente à população; o outro, analítico, concernente ao indivíduo” (FOUCAULT, 1982, p. 281). O campo de memória das cantoras pode ser pensado a partir desses dois polos: a vida das artistas tem esse caráter globalizador; as músicas levaram-nas para o sucesso que alcançou um número imenso de pessoas, e isso possui um apelo importante ao se tratar de duas mulheres que iniciaram suas carreiras em uma época em que a mulher era ainda mais vista como o “sexo frágil”. Toda essa popularidade, desenha uma discursividade positiva para a mulher, atravessado por relações de poder. Ainda sobre o poder pastoral, Foucault (1982, p. 282) diz que

durante séculos – por mais de um milênio – foi associado a uma instituição religiosa, definida, ampliou-se subitamente por todo o corpo social; encontrou apoio numa multiplicidade de instituições. E, em vez de um poder pastoral e de um poder político, mais ou menos ligados um ao outro, mais ou menos rivais, havia uma "tática" individualizante que caracterizava uma série de poderes: da família, da medicina, da psiquiatria, da educação e dos empregadores.

Em meio a esse pensamento, Foucault (1982) retoma um questionamento kantiano fundamental para pensar o sujeito: “o que somos nós? A questão de Kant aparece como uma análise de quem somos nós e do nosso presente” (FOUCAULT, 1982, p. 282). A tarefa da filosofia como uma análise crítica de nosso mundo tornou-se algo cada vez mais importante.

Talvez, o mais evidente dos problemas filosóficos seja a questão do tempo presente e daquilo que somos neste exato momento (FOUCAULT, 1982).

A conclusão seria que o problema político, ético, social e filosófico de nossos dias não consiste em tentar liberar o indivíduo do Estado nem das instituições do Estado, porém nos liberarmos tanto do Estado quanto do tipo de individualização que a ele se liga. Temos que promover novas formas de subjetividade através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposto há vários séculos (FOUCAULT, 1982, p. 283).

Com essa colocação foucaultiana, fechamos esse ponto de discussão a respeito do que é ser sujeito com a ideia de que para pensar o sujeito é preciso analisar todos os atravessamentos históricos e discursivos dos quais um indivíduo é exposto durante sua vida. É na inter-relação social que um sujeito se constitui e produz seus poderes e saberes em uma roda-viva permeada pela (re)existência constante.

2.3 ANGELA MARIA: “A ETERNA CANTORA DO BRASIL”

A cantora Angela Maria conseguiu, por pelo menos três décadas, o título de “a mais popular do Brasil”. Essa alcunha, logo de início, nos faz pensar na grande importância que a artista tem para a história da música popular brasileira. Uma outra importante informação é saber que a referida cantora colocou pelo menos quarenta canções em paradas de sucesso, grande parte delas clássicos de nossa música, cantados até hoje (FAOUR, 2015). “Angela Maria é para muitos a maior cantora do Brasil. E também influenciou aquela que, para outros tantos, é também a maior entre todas, Elis Regina – que declarou diversas vezes ter começado imitando-a descaradamente” (FAOUR, 2015, p. 9). De início, percebemos que se trata de uma artista que marca bem sua “própria individualidade” (Foucault, 1982, p. 278), pois, para conseguir tamanho sucesso há que existir uma constituição da singularidade do sujeito, e isso já apontamos como um traço constitutivo para a mulher.

As marcas de seu canto teatral e quente – ora romântico e dramático, ora alegre e sensual – estão aí até hoje em pequenos detalhes no estilo de muitas outras intérpretes, e por que não dizer também de tantos outros, já que muitos de nossos grandes cantores e compositores se sentiram atraídos por seu canto quando jovens. Todas e todos a reverenciam – influenciados diretamente por ela ou não. Por uma só razão: Angela virou referencial de voz e estilo na música do nosso país. Ela fez escola (FAOUR, 2015). Angela Maria, além de ter sido um expoente máximo do auge da Era do Rádio, também foi uma das pioneiras da televisão brasileira, atuando ininterruptamente desde os primórdios do veículo, inclusive com

programas próprios. Essa memória musical e artística que vem se construindo desde a década de 1950, vai marcando consideravelmente o ambiente propício para a irrupção de um curta-metragem nos anos 2010, com a música dessa cantora de sucesso tão consolidado.

Angela Maria é ainda uma figura que ajuda a contar a história da indústria cultural no Brasil, sedimentada a partir dos anos 1950. É quando o ambiente radiofônico (e, logo a seguir, televisivo) e nossa produção fonográfica (e cinematográfica) começam a ter espaço cada vez maior em jornais e revistas de variedades, bem como em uma série de publicações específicas, somente para falar de suas notícias, além, é claro, da vida dos artistas que reinaram nesses meios. Sem dúvida nenhuma, Angela foi e ainda é uma das mulheres mais midiáticas do país, sendo capa de cerca de 250 revistas entre as décadas de 1950 e 1970, e – durante e após essa época – assunto não raro de primeira página de um número sem fim de cadernos culturais dos principais jornais do país, além de milhares de notas, resenhas, reportagens e críticas. Vocês não leram errado: milhares mesmo! (FAOUR, 2015, p. 10).

Toda essa mistura de unidades diferentes, como as produções radiofônicas, fonográficas e cinematográficas, vai tecendo a rede de memórias das quais o corpo transexual vem existir na materialidade fílmica atual. Foucault (2014a, p. 66) acrescenta questões importantes relativas à formação de um conceito ancorado no campo de memória.

A maneira pela qual o campo de memória está ligado às formas de hierarquia e de subordinação que regem os enunciados de um texto; a maneira pela qual estão ligados os modos de aproximação e de desenvolvimento dos enunciados e os modos de crítica, de comentários, de interpretação de enunciados já formulados etc. É esse feixe de relações que constitui um sistema de formação conceitual.

E na constituição desse feixe conceitual, Angela Maria também não pode ficar de fora de um estudo aprofundado de alguém que queira situar a evolução da mulher brasileira no século XX; afinal, das cantoras de seu tempo esperava-se apenas que fossem boas esposas e mães dedicadas. Aliás, ela mesma também queria isso para si, mas não apenas isso. Quis ser artista, em uma época em que esse ofício era discriminado pela sociedade machista, e por essa razão sofreu com uma série de preconceitos dentro da própria família. Depois, por ser mulher, rica e famosa, pagou um preço ainda mais caro por tal “ousadia”. Foi do céu ao inferno em sua vida pessoal, enganada por maridos, empresários e funcionários que se aproveitaram de sua eterna boa-fé. Uma mulher ingênua, que sempre acreditou nos homens e nunca entendeu o feminismo, ainda que por outro lado tenha sido um exemplo de superação durante sua vida inteira (FAOUR, 2015). E, mais uma vez, a história da artista Angela Maria vai compondo, em uma memória coletiva, a história de vida das personagens dos curtas-metragens que veremos nos próximos capítulos. O preconceito e a discriminação social são imperativos. E pensando com Foucault (1982), há nessa passagem da vida de Angela a construção de

relações de poder que a coloca diante de sua própria identidade, uma identidade de mulher forte e que batalha por seus desejos.

Segundo Faour (2015), a primeira vez que o nome de Angela Maria saiu na imprensa foi exatamente no dia 22 de fevereiro de 1951, no Diário Carioca, na coluna Rádio, do jornalista e compositor Ricardo Galeno, em uma seção de notas curtinhas sobre as novidades radiofônicas. No dia 1º de março de 1951, ela finalmente assinou contrato com a Rádio Mayrink Veiga, por um ano. A partir de então, sua voz começou a ficar conhecida e sua carreira começou a deslançar. Em 1952, renovou o contrato com a mesma emissora e passou a ganhar o dobro do salário. Na segunda semana de outubro deste mesmo ano, a imprensa começou a divulgar o filme “Com o diabo no corpo”, dirigido por Mario Del Rio, que ela gravou no ano anterior. Era uma chanchada comum naquela época que misturava situações de humor e números musicais. Acostumados com as produções requintadas de Hollywood ou *cult* europeias, os cronistas brasileiros de cinema em geral execravam esses filmes, que só algumas décadas mais tarde seriam reavaliados por seu recorte representativo de relevantes aspectos de nossa cultura tupiniquim.

Uma notícia que explodiu em dezembro de 1952 foi a da contratação de Angela pela boate Vogue, a mais chique do Rio de Janeiro (juntamente com a Meia-noite, do hotel Copacabana Palace). O local tinha em torno de 40 mesas, com iluminação discreta e elegante, um palco com apenas três degraus acima do nível normal do chão, em meia-lua, além de uma pequena pista de dança. “Era uma boate muito metida, chique, só dava gente rica”, diverte-se hoje a cantora (FAOUR, 2015). Temos aqui mais uma unidade para incorporar a memória dos curtas-metragens. Nos dois filmes analisados, veremos que a boate é um espaço urbano do qual as personagens trans fazem uso para mostrar seu trabalho artístico, dublando as músicas de divas da música brasileira. O palco pode ser visto como um lugar de poder, um lugar que impõe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele (Foucault, 1982). O sujeito, na relação de poder diante do público, ali no palco da boate, constitui uma verdade para o que é ser uma artista e, conseqüentemente nesse caso, uma mulher.

Angela Maria é conhecida também por seu apelido: Sapoti. Segundo Faour (2015, p. 82), tal apelido tomou vida da seguinte maneira:

Angela lembra bem daquela noite: “Quando faltavam uns três minutos para a passagem do ano, fizemos uma fila para cumprimentar o presidente [Getúlio Vargas]. Quando chegou a minha vez, ele disse para mim: ‘Oh... Sapoti, que prazer!’ Eu estranhei e fiz uma cara feia. ‘Você não gostou, minha filha?’, disse ele. É que eu pensei que ele estivesse me chamando de jabuti [risos]. Foi quando ele me disse: ‘Você não conhece a sapoti? Sapoti é uma fruta

que tem no Nordeste, muito parecida com você: da sua cor, redondinha, carnudinha, é doce que nem o mel’. Aí fiquei aliviada: ‘Ah, bom!’ [risos].”

E foi assim que a cantora ficou sendo a Sapoti. O apelido ficou, afinal foi dado pela figura de maior popularidade e prestígio do Brasil, “o pai dos pobres”, “o presidente dos artistas” – o sempre polêmico Getúlio Vargas. Como se vê, já era um admirador da artista, apesar de ela ser ainda uma iniciante. Quem diria que aquela menina pobre, nascida em chão de terra batida, com menos de dois anos de carreira radiofônica ganharia um apelido dado pelo próprio presidente do país? (FAOUR, 2015).

O ano de 1953 iniciou bem para a rebatizada Sapoti. Ela continuava em cartaz diariamente na chique boate Vogue, com duas entradas, às onze e meia da noite e às três da manhã, até o dia 8 de janeiro. Nesse momento, ganha um programa de rádio intitulado “A Princesa Canta”. Com o começo de tanta visibilidade pública, Angela começava a sentir os contrastes entre o céu e o inferno do sucesso – algo que se tornaria uma constante em sua vida dali para a frente. Para cada música que entrava na parada de sucessos, tinha que aguentar as fofocas sobre sua vida pessoal, boatos invejosos, puxadas de tapete e tentativas de desfalque financeiro (FAOUR, 2015).

Angela Maria terminou 1953, seu terceiro ano de carreira, como uma das mais bem pagas artistas brasileiras e recordista absoluta em vendagem de discos daquele ano. E já era candidata à coroa de rainha do Rádio de 1954. Por causa da indicação, seus fãs de Campinas (SP) lhe enviaram uma faixa com os seguintes dizeres: “Princesa de hoje, Rainha de amanhã” (FAOUR, 2015).

As revistas daquela época faziam com que as mulheres se projetassem nas artistas. O principal objetivo que tentavam vender em suas páginas era fazer a mulher jovem (ou madura) daquele tempo se projetar em sua artista predileta e sonhar que sua vida poderia ser igual à dela – no caso, à de Angela Maria. Dito isso, o que estaria faltando a ela agora, uma jovem bonita, talentosa, que usufruía do já tão sonhado sucesso? Um bom marido. E esse homem, ao que parecia, finalmente tinha chegado (FAOUR, 2015). O referido autor afirma que quem deu o furo de reportagem foi o respeitado Diário da Noite, em dezembro de 1953. Isso é só para se ter uma ideia do apelo que esse tipo de assunto foi passando a ter em nossa indústria cultural, explorando a vida pessoal das celebridades de então – um lucrativo filão que nunca mais parou de crescer.

A partir de 1954, com apenas três anos de rádio e disco, Angela Maria passou a figurar entre as quatro cantoras mais populares do rádio, superando de longe musas que reinaram absolutas nos anos 1940, como Linda, Dirce Batista e Aracy de Almeida. As outras líderes

eram sua inspiradora Dalva de Oliveira e, indiscutivelmente, Emilinha Borba e Marlene – cuja rivalidade nasceu estimulada pela própria Rádio Nacional. Angela entrou no meio de um fogo cruzado e jamais teve o tal “culto de personalidade”. Era admirada mesmo pela beleza da voz e pelo repertório, que desde o seu ano de estreia era imbatível no gosto popular. Passou a colocar duas, três, quatro ou cinco músicas por ano em paradas de sucesso durante a década de 1950 (FAOUR, 2015).

Em sua pesquisa biográfica, Faour encontrou uma comparação das qualidades das quatro vozes femininas mais marcantes daquela década, escrita pelo historiador de música brasileira Jairo Severiano:

Ao chegarem os anos 1950, o prestígio crescente de nossas cantoras passou a superar em popularidade o do naipe masculino, uma hegemonia preponderante na primeira metade do século, especialmente nas duas décadas anteriores. E como personagens maiores desse fato sobressaíram Dalva de Oliveira, Angela Maria, Marlene e Emilinha Borba, as duas primeiras dividindo as preferências dos que tinham como razão de sua idolatria as qualidades artísticas das escolhidas; e as duas seguintes, as personalidades marcantes das preferidas, mais até do que suas qualidades artísticas, por sinal muito boas. À voz doce, aguda, pungente de Dalva, que emprestava a tudo que cantava um tom de veemente melancolia, Angela replicava à altura com a beleza de seu raro timbre e sua capacidade de superar a rival com o vigor de sua jovem voz. Assim, ao contrário do incessante e exacerbado confronto emocional dos ‘torcedores’ de Marlene e Emilinha, incapazes de reconhecer as qualidades da rival, um admirador de Dalva também poderia dividir sua admiração pelo canto de Angela, sem o menor preconceito.

Essa citação mostra o quanto a década de 1950 foi importante para a cantora Angela Maria. Esse momento da história serviu para solidificar sua carreira e mostrar o quanto seu trabalho era relevante e de qualidade. Tal quadro social da artista marca definitivamente a memória que irá percorrer até os dias atuais a respeito do seu trabalho artístico.

Para fechar o ano de 1954 com chave de ouro, Angela foi coroada, pela primeira vez, como a Rainha do Rádio. Tal título era de grande desejo para as artistas; era o reconhecimento de que o trabalho estava valendo à pena e que havia atingido o grande público nacional (FAOUR, 2015).

O ano de 1955, apesar de um ano de incertezas políticas, foi muito bom para a Sapoti. Como exemplo, ela foi a cantora mais fotografada do ano, segundo o jornal A Noite. A Radiolândia (importante revista da época) confirmava seu ótimo momento em vários subtítulos: “Foi a que mais brilhou, entre cantoras e cantores”, “O ano todo nas paradas de sucessos”, “Dois títulos e uma viagem”, “Não ganhou mais dinheiro porque o dia tem 24 horas apenas”, “Cantando em três emissoras, agora a fortuna”. A matéria que vinha a seguir

mantinha o tom: “Não há dúvida: mesmo que não o deseje nem queira, a Sapoti se enriquecerá porque não será possível esbanjar tanta grana. Que Deus a ajude e a inspire!”, incentivava a reportagem. Dela, o poeta, ator, e radialista Mário Lago disse: “Sua garganta parece uma cartola de mágico. Quando canta, tira notas e efeitos no momento preciso em que supomos não poder mais fazê-lo. É uma maravilha, a garota!” (FAOUR, 2015).

Sereia? Sim, ela foi chamada assim por alguns cronistas durante um bom tempo. Ninguém resistia aos encantos da Sapoti. Nem mesmo os adolescentes que viviam fora das grandes capitais. Por essa época, duas demonstrações populares surpreenderam a cantora. A primeira foi quando cantava na Rádio Borborema (em Campina Grande, Paraíba) e uma escola fechou para que os alunos pudessem prestigiá-la sem constrangimento. Mais tarde, um professor explicou: “As alunas começaram a fugir para vê-la. Então tomamos uma medida de bom senso. Suspendemos as aulas por hoje”. Já em São José dos Campos (São Paulo), ela cantava no cinema local quando, ali por perto, um outro professor precisou interromper a conferência que fazia com seus alunos por causa da cantora. “Eu estava dando uma explicação sobre filosofia no meio da aula e ninguém parecia estar prestando atenção. Interrompi a reunião e viemos para cá. Sou também seu fã”, disse-lhe à época. Isto é que é sucesso, o resto é conversa mole (FAOUR, 2015). O sucesso de Angela, percorrendo inúmeros lugares sociais, serve de exemplo para pensarmos como a memória se compõem a partir de acontecimentos isolados, porém conectados em um contexto maior que era o *boom* das cantoras populares brasileiras. O interesse de todas as idades em assistir e ouvir uma artista é uma característica importante para o sucesso.

Ainda sobre o ano de 1955, segundo Faour (2015), Angela foi a cantora que mais gravou, a que mais cantou (em rádio, em boate e na ainda incipiente televisão), a que mais teve lucros, e eleita a melhor do ano por pessoas importantes do rádio, pelos músicos e diretores de emissoras, além de, logicamente, ser aclamada pelo público em geral. Com cerca de cinco anos como profissional, Angela Maria era uma unanimidade nacional.

Aqui, damos um salto de 20 anos na carreira da cantora para chegarmos a um momento importante para o desenvolvimento da nossa pesquisa.

Para Faour (2015), a maré estava boa para Angela. A música que ela havia lançado em primeira audição na festa dos seus 25 anos de carreira, “Moça Bonita”, chegava às lojas em compacto simples, entre abril e maio de 1976. Abrimos um parêntese para dizer que essa música faz parte do curta-metragem “Joelma” que analisaremos no capítulo 3. E a canção é fundamental na construção fílmica que discutiremos logo mais.

Rapidamente, a música “Moça Bonita” subiu ao topo das paradas, sucedendo o sucesso de “Tango pra Teresa”, na mesma proporção. Era uma música sobre uma entidade do candomblé, uma pombagira². Acostumada a gravar outras canções do gênero, como “Babalu”, “Tabu”, “Lundu do terreiro de jogo”, ela agora voltava à temática, que andava em alta na década de 1970 – principalmente graças ao sucesso de Clara Nunes, que trouxe para as paradas inúmeros sambas inspirados nos elementos das religiões afro-brasileiras (FAOUR, 2015).

A música mereceu um clipe com uma produção bem-cuidada, com a cantora vestida de vermelho e negro, com peruca morena e sambando num terreiro de verdade. Ele foi ao ar em um dos diversos episódios do programa Brasil Especial, que a TV Globo começou a exibir mensalmente a partir de março de 1976. Antes de interpretá-la, Angela disse: “Quando Jair Amorim fez uma música em homenagem à Moça Bonita Pombagira, levou-a até ela para que a própria [entidade] escolhesse o cantor ou cantora que deveria gravá-la. Havia muitas cantoras que queriam cantar essa música, mas ela escolheu justamente a mim”. Naquele tempo muitos artistas frequentavam – e diziam abertamente na mídia – casas de umbanda e candomblé. A Sapoti, por sinal, chegou a visitar e cantar no terreiro de Pai Edu (o que realizou o casamento de Clara Nunes), em Olinda (Pernambuco), onde até hoje há belas fotos nas paredes dos dias em que esteve por lá (FAOUR, 2015). A respeito do “vermelho e negro” da roupa da cantora, é interessante pontuar que veremos a reprodução dessa memória no curta-metragem “Joelma”, no qual a personagem principal sobe ao palco com vestido preto e luvas vermelhas. Temos aí uma memória retornando na atualidade.

A questão religiosa aparece, através da música, como um componente na formação do conceito da transexualidade. Dizemos isso, pois, como veremos mais adiante, o curta-metragem “Joelma”, ao trazer a “Moça Bonita” e uma forte religiosidade da personagem Joelma, compõe um quadro discursivo que nos faz perceber esse traço religioso na vida e memória do sujeito trans.

Faour (2015) diz que, teatral como sempre, com direito a risadas típicas da pombagira (já experimentada em gravações anteriores, como “Tabu”), Angela incorporava como nunca a personagem da canção. Isso mexeu com o coração miscigenado do público brasileiro, que, como se sabe, acende de dia uma vela na igreja (católica) e, de noite, outra no terreiro. Fato é

² Pombagira é uma entidade espiritual que se manifesta nos terreiros de Candomblé e Umbanda. Como um ser do mundo invisível, ao “incorporar” nos médiuns, geralmente mulheres, assume-se como uma mulher que transgride normas, corajosa, sedutora, bela, sensual e perigosa (LAGOS, 2007).

que a canção ficou mais de seis meses nas paradas de sucesso de todo o país e até hoje tem gente que jura que quem lançou a canção foi... Clara Nunes. Mas não. Foi a Sapoti.

A Sapoti também cantou em diversas edições do referido programa Brasil Especial, da TV Globo, durante todo o ano de 1976 e também no ano seguinte, homenageando não só Evaldo Gouveia e Jair Amorim (além de “Moça Bonita”, cantou acompanhada apenas do bandoneon do pai de Taiguara, Ubirajara, seu sucesso “Tango pra Teresa”), mas também Ary Barroso, Herivelto Martins (“Mamãe”, ao lado de João Dias), Antônio Maria (“Menino grande”), Ataulfo Alves (“Errei, sim”) e Dolores Duran (“Não me culpe”) (FAOUR, 2015). A memória coletiva dos grandes artistas populares do Brasil pode ser observada nesse momento.

Eu fui evoluindo com as coisas, e a vantagem é que agora me sinto uma mulher normal, igual às outras. Eu não me sentia gente, queria fazer o que todo mundo faz, mas era enjaulada, não tinha vida própria. Se entrava num restaurante para jantar, cada garfada de comida que levava à boca era seguida pelos olhares das pessoas (FAOUR, 2015, p. 567).

Nessa fala de Angela, observamos o quanto a vida do sujeito que se entrega à fama, causa uma grande transformação em sua vida pessoal. Para pensar essa questão, acessamos o que Foucault (2003) afirma sobre os homens infames: “por causa das lembranças abomináveis que deixaram, dos delitos que lhes atribuem, do horror respeitoso que inspiraram, eles de fato são homens da lenda gloriosa, mesmo se as razões dessa fama são inversas àquelas que fazem ou deveriam fazer a grandeza dos homens. Sua infâmia não é senão uma modalidade da universal fama” (FOUCAULT, 2003, p. 208). As lembranças não honrosas, infames, são aquelas que dão aos sujeitos características de importância, no momento em que, no nó discursivo de sua história, os acontecimentos fazem sentido de fama.

Musicalmente falando, Angela planejava um disco visando à colônia portuguesa. Enquanto isso, seu compacto com “Moça Bonita” ia galgando os primeiros lugares das paradas. Meses depois, entre setembro e outubro, alcançou o terceiro lugar entre os mais vendidos do eixo Rio-São Paulo, rivalizando com a deliciosamente cafona “Não se vá” (Jane e Herondy), entre outros. Em termos de show, não havia abandonado as churrascarias. Cantou diversas vezes na Gruta do Barão, na Praça Seca, em Jacarepaguá (Rio de Janeiro), e em jantares-show em clubes, como o Tamoio, de São Gonçalo. Mas eis que de outubro até o final do ano não se falou em outra coisa no Rio de Janeiro senão a estreia de um grande espetáculo reunindo Angela e Cauby Peixoto, na boate Vivara, no Leblon. Um show montado com a dupla era algo esperado havia muitos anos por vários produtores e havia notas na imprensa desde 1970 que especulavam sobre essa possibilidade (FAOUR, 2015). Da simplicidade aos grandes shows, a Sapoti fazia da sua memória, uma história aclamada por muitos brasileiros.

Quando o tema nas entrevistas se travava da morte, ela era categórica em afirmar: “Não vou morrer num hospital nem em casa. Meu último trinado vai ser num palco, maquiadíssima, de *soirée*, levando alegria para o povo” (FAOUR, 2015, p. 569). As memórias de Angela remontam questões importantes para Foucault (1982) quando se fala em sujeito. Seu posicionamento político e social marca sua vida de maneira tal, que em deslocamento para os dias atuais, ao olharmos para as personagens dos curtas-metragens deste estudo, temos também esse embate atravessado pelos desejos políticos e sociais de alcançar um lugar de igualdade e destaque para a mulher, em especial, para a mulher trans.

E não é que a Sapoti estava novamente nas paradas de sucesso em 1977! O outro lado do compacto de “Moça Bonita” que trazia a bela balada “Vá, mas volte”, de Wando – que a compôs especialmente para ela –, estourou no Brasil inteiro. Estas músicas fizeram parte do LP “Angela Maria”, lançado na sequência. Embora de sabor bem popular e sem ser extraordinário, era ao menos um disco coerente e sem “forçaço de barra” – leia-se: sem excesso de versões (havia apenas uma, italiana) ou *hits* de outros artistas nacionais e estrangeiros. Os tons estavam mais baixos e confortáveis à cantora, sem, porém, abrir mão de belos agudos. O repertório (irregular) casava com o que o público da cantora esperava dela – canções de amor simples, com boas melodias e um quê de pieguice em algumas letras, no coro e arranjo de algumas delas, mas que não comprometiam tanto como em álbuns anteriores nos quais a repetição de fórmulas gastas e de mau gosto extremo enterravam a cantora (FAOUR, 2015).

[...] Os pobres espíritos perdidos pelos caminhos desconhecidos, estes são infames com a máxima exatidão; eles não mais existem senão através das poucas palavras terríveis que eram destinadas a torná-los indignos para sempre da memória dos homens. E o acaso quis que fossem essas palavras, essas palavras somente, que subsistissem. Seu retomo agora no real se faz na própria forma segundo a qual os expulsaram do mundo. Inútil buscar neles um outro rosto, ou conjecturar uma outra grandeza; eles não são mais do que aquilo através do que se quis abatê-los: nem mais nem menos. Assim é a infâmia estrita, aquela que, não sendo misturada nem de escândalo ambíguo nem de uma surda admiração, não compõe com nenhuma espécie de glória (FOUCAULT, 2003, p. 208).

Foucault (2003) traça os caminhos dos infames através daquilo que cada sujeito produz, ou deixa de produzir, e a importância que há na repercussão dessas produções. Angela Maria, assim como as personagens transexuais dos curtas-metragens, tem nas suas individualidades, essa infâmia por produzirem um sentido dos fazeres artísticos que ecoa na história. E todo esse emaranhado discursivo dá a ver uma memória para o sujeito trans.

Animada com a boa fase da carreira, ainda se surpreendia com a reação de seu público: “Em minhas viagens pelo interior, tem gente que simplesmente quer me tocar para ver se existo. Um tipo de reação que, às vezes, penso não existir mais. E, quando menos espero, esse tipo de coisa acontece” (FAOUR, 2015, p. 581).

Com o passar do tempo, suas “músicas de macumba” ficaram enterradas num dócil passado – à exceção logicamente de “Babalu”. Ela afirma: “Uma vez fui fazer um show no Clube da Aeronáutica e ‘Moça Bonita’ fazia o maior sucesso. Quando comecei a cantar, o microfone fez ‘pum’. Depois, outra vez e mais outra. Acho que a ‘mulher’ desceu com tudo! Nunca mais eu cantei essa música nem nenhuma outra desse gênero. Só canto ‘Babalu’ porque essa não tem jeito” (FAOUR, 2015, p. 584). Temos um detalhe interessante. As “músicas de macumba” que haviam sido esquecidas naquele momento, retornam, pelo menos uma delas, em um filme da década de 2010. Esse fato nos faz pensar que a memória de algo, a partir das condições de possibilidades de uma época, pode retornar e se atualizar. A década de 2010, em uma abertura de discussão da liberdade religiosa, faz aparecer novamente a música “Moça Bonita”.

Curiosamente, Angela não conseguia ver com bons olhos aquele momento da música do país, que estava numa de suas melhores fases – com canções sensuais, alegres e letras cada vez mais libertárias, pois já se prenunciava o fim da fase mais rígida da ditadura. Mas é possível entender sua aflição; afinal, para uma intérprete romântica à moda antiga, realmente já não havia tantos compositores defendendo esse bastão. Por outro lado, mostrava-se a favor da recém-aprovada Lei do Divórcio. “Foi a melhor solução encontrada para determinados casais que vivem uma situação chata, principalmente para quem tem filho. Desquite é uma coisa gozada: se desquita, mas continua casado. Eles não podem refazer suas vidas, o sofrimento continua. O homem não, para o homem tudo bem. Para a mulher, já ficava malvista. O divórcio veio solucionar tudo isso. Pode casar direitinho, de papel passado, os filhos ficam numa boa. Agora quantos casais não estão neste momento festejando o divórcio? Se me caso e não dá certo, o divórcio é uma boa para mim. Mas vou pensar muito antes de cometer essa loucura” (FAOUR, 2015). Ao trazer esse fato do divórcio, Angela também fala da condição de possibilidade de transformação social que percorre a história das mulheres. No campo ampliado da memória, o divórcio produz uma significação de igualdade para as mulheres, e nessa força discursiva, o campo ampliado vai se tornando propício também para a liberdade da mulher transexual.

Essa breve descrição da vida e obra da cantora Angela Maria (breve porque sua biografia possui 839 páginas!), nos ajuda a pensar o quadro de um campo de memória para a

mulher. O recorte da infâmia história da sua vida artística, compõem uma discursividade possível para o aparecimento de outros sujeitos mulheres, especialmente, para a mulher transexual, a partir de uma música cantada por ela. Para Courtine (2006, p. 3), em leitura da obra de Maurice Halbwachs, a memória coletiva é “compreendida no seio dos meios sociais nos quais ela se constitui e relaciona família, grupos religiosos, classes sociais, ou analisada nas formas individuais do sonho e da afasia, é sempre a linguagem que está, para Halbwachs, de maneira explícita ou implícita, no coração dos processos de memória”. Assim, a história de vida da cantora, em meio aos grupos sociais, vai demarcando uma memória coletiva do que é ser artista da música popular brasileira.

2.4 VANUSA: “NINGUÉM É MULHER IMPUNEMENTE”

“O aplauso do público é melhor do que o abraço de um homem”. É com essas palavras que a cantora Vanusa inicia sua biografia. Logo de partida, conseguimos visualizar que se trata de uma mulher que não dá uma importância primordial para os homens. E é exatamente isso que a mulher Vanusa transmite na sua biografia. Ela é uma mulher que passou por momentos difíceis nos relacionamentos amorosos, e sempre foi na relação com o público que ela buscou superar suas amarguras amorosas (SCHILLER, 1999).

Vanusa vem figurar esse trabalho pelo motivo da música “Mudanças”, cantada por ela, fazer parte do curta-metragem “Da alegria, do mar e de outras coisas” que compõe o *corpus* da pesquisa. Falar do sujeito Vanusa, assim como falamos de Angela Maria, compreende um campo de análise para pensar, em deslocamento, a respeito de um quadro discursivo sobre a mulher transexual.

Nas primeiras páginas de sua biografia, Vanusa afirma que um dos seus grandes defeitos é que, quando começa uma coisa, quer terminar bem. Por isso insistiu tanto em cada relacionamento que teve, por isso foi tão meticulosa com os seus discos (SCHILLER, 1999).

Sou muito romântica, mas tenho dificuldade em falar de amor. Ouvi de novo todas as minhas músicas pouco antes de finalizar este livro, e acabei percebendo que as letras não trazem mensagens de amor declarado. Elas são muito mais músicas de força, de resistência. Até porque nunca tive muito amor na minha vida. Com exceção do que recebi do Antônio Marcos, amor sempre foi para mim uma coisa muito passageira, muito rápida. Pelo menos o amor meloso nos moldes daqueles de que as canções falam quase sempre (SCHILLER, 1999, p. 17).

Vanusa declara aí a sua resistência através das letras as músicas. Em especial, a música “Mudanças”, que analisaremos no terceiro capítulo, é um exemplo dessa forma de

resistir. A canção vai tratar exatamente das mudanças que a mulher exige para si em momentos de tensões diante das dificuldades da vida. Essa força é exemplo também, da composição do sujeito nas relações de poder. Vanusa diz: “Escrevo para mostrar às mulheres que tudo foi muito difícil. Repartir as minhas experiências é tentar fazer alguma diferença na cabeça delas” (SCHILLER, 1999, p. 19).

Minha vida tem sido a música desde que eu me lembro. Tudo começou com uma pequena vitrola portátil que meu pai levou para casa, com alguns discos de 78 rotações. Eu passava horas ouvindo música, vivia para a música. Aliás, ela acompanha a vida da gente em todos os momentos mais importantes. A gente nasce com música; quando faz a primeira comunhão tem música; quando casa tem a marcha nupcial; cantam parabéns quando a gente faz aniversário; e tem a marcha fúnebre quando a gente morre. É louco quem não gosta de música. Cada disco meu retrata bem o estado de espírito que eu vivia no momento da gravação. Eu sou o meu trabalho. Eu sou a minha música. Eu sou mulher. Humana. Aprendiz a vida inteira, buscando ser feliz e repartir felicidade. Que este meu livro possa ter o testemunho dessa vocação de humanidade (SCHILLER, 1999, p. 20).

A relação entre mulher e música fica evidente. A mulher Vanusa vive da música. Segundo Paranhos (2015), nos anos 1970, muitos compositores se puseram a tratar da mulher, das suas contradições, da busca de prazer e de independência, procurando, de alguma forma, exprimir um ponto de vista feminino. Isso significou, por vezes, conferir um novo tratamento a velhos temas. Mas a década de 1970 assistiu também à ascensão, em escala até então inusitada, de compositoras que exploraram um território, o da música popular brasileira, historicamente dominado por homens.

Com a morte do marido Antônio Marcos, Vanusa passou por um momento difícil de sua vida. Não saía mais de casa, a não ser para ir à terapia. Mandou fazer molduras para todas as dezoito fotos de casal, do começo do relacionamento, e fez uma espécie de altar com elas no lance da escada da casa. Uma noite, colocou um disco de Antônio Marcos e num ímpeto abriu a porta do quarto e começou a gritar porque não foi vê-lo enquanto estava vivo no hospital, porque não lhe dissera o quanto ainda o amava. Sua mãe e as filhas estavam muito preocupadas com aquela espécie de loucura que a cometia (SCHILLER, 1999). Para Vanusa, a terapia foi algo de grande importância para conseguir superar a dor da perda. A esse respeito, inevitável pensar no cuidado de si que, para Foucault (2004b, p. 269) “é certamente o conhecimento de si – este é o lado socrático-platônico –, mas é também o conhecimento de um certo número de regras de conduta ou de princípios que são simultaneamente verdades e prescrições”. E esse cuidado de si pode ser exemplificado quando Vanusa diz: “Costumo dizer que sou um sucesso apenas quando sou eu mesma. Fracasso redondamente quando tento parecer alguém que não sou. Meu nome, por si só, era diferente. Eu era uma pessoa diferente,

e as pessoas não estavam acostumadas com alguém como eu” (SCHILLER, 1999, p. 47). Podemos pensar também o ser diferente e o ser ela mesma como uma construção do sujeito baseada na singularidade, na busca de se distanciar de uma configuração de sujeito que é constituído através do “controle e dependência” (FOUCAULT, 1982, p. 278). A vida de Vanusa tem essa marca bem presente: uma mulher dependente dos seus relacionamentos, mas ao mesmo tempo que busca resistir a esse controle que é criando em meio às relações pessoais.

Quando seu pai, que era jogador de futebol, encerrou a carreira, começou a trabalhar como técnico em eletrônica. Por conta disto, passaram a conviver com rádios, vitrolas, e Vanusa ia se encantando cada vez mais com a música. No dia em que seu pai levou para casa uma vitrolinha portátil, deu-se início a uma paixão irresistível. Ficou tão vidrada em música que chegava ao cúmulo de conseguir copiar a letra inteira de uma música depois de ouvi-la uma única vez (SCHILLER, 1999). “O que me levou para a música foi a minha introspecção. Fui uma criança tímida e insegura. Sentia-me, na maior parte do tempo, desmotivada e sozinha. Aliás, acho que todo artista é muito inseguro. Quando não consigo lidar com a minha cabeça, faço terapia. Já fiz terapia várias vezes” (SCHILLER, 1999, p. 52).

Tempos depois, já morando em São Paulo, sua carreira começou a deslanchar. Passou a participar de programas de televisão e integrou o famoso grupo da Jovem Guarda. Nesse momento, a revolução feminista estava a todo vapor.

Era o momento de as mulheres se levantarem e queimarem os sutiãs em praça pública, reivindicando direitos. Eu sempre me coloquei como feminina, e não feminista, porque não queria brigar com os homens. Agora entendo que sempre fui feminista ferrenha, provada como está a supremacia do chamado “sexo frágil” sobre os homens. Cansei de ser tratada como de segunda classe só por ser mulher, e de ver pessoas lindas, talentosas serem esmagadas porque eram negras, índias ou crianças. Minha luta eterna é contra a desigualdade, é contra o preconceito, de qualquer espécie (SCHILLER, 1999, p. 74).

Esse é o funcionamento de uma discursividade para a mulher. A resistência se faz presente nesse jogo de poderes. A mulher aparece na biografia de Vanusa como um sujeito atravessado por lutas constantes no âmbito da política e do amor. Quando o título do livro traz na capa, o subtítulo “Ninguém é mulher impunemente”, marca bem esse posicionamento da artista pela busca diária de um reconhecimento da sua existência, pois na esteira discursiva, a mulher é sempre vista como um sujeito menos importante. E nas relações de poder estabelecidas, o sujeito é preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento, sugerindo uma “forma de poder que subjuga e sujeita” (FOUCAULT, 1982, p. 278). No entanto, a luta travada pelo sujeito leva-o para o conhecimento de si, no

qual Foucault (2006b, p. 102) afirma que “ocupar-se consigo é conhecer-se”. A biografia da artista é exatamente um tratado sobre o conhecer-se; ela busca apresentar suas memórias que a levaram fugir da subjugação das relações sociais.

“O mundo é masculino”, afirma Vanusa. Ser mulher é conviver desde o berço com o preconceito, a humilhação, a vergonha de ser quem é. E ter que ver a cara de decepção do pai, naquela propaganda de TV, quando pela terceira vez a enfermeira mostra um sapatinho cor-de-rosa e anuncia que é mais uma menina. E ver os meninos correrem atrás de pipa e bola na rua, onde podem ir quando bem entendem, voltando muitas vezes com o nariz sangrando de briga (SCHILLER, 1999). Tais afirmações da artista traduzem a divisão binária imposta pela sociedade, na qual meninas fazem parte do mundo rosa e os meninos de um mundo azul. Essa é uma questão importante na luta das relações de poder entre os gêneros. Na atualidade, o embate é pela busca da igualdade dos gêneros, pela desconstrução das divisões do que faz parte do masculino e do feminino. Esse embate dos gêneros aponta para uma constituição dos sujeitos diante de suas sexualidades, e do quanto as relações de poder pulsam nessa seara.

Vanusa continua a traduzir o sentimento feminino: “Ser mulher é se sentir um ET com aquele corpo que começa a mudar, a menstruar sem que ninguém nos dê uma explicação concreta. E, ainda que eu tenha me sentido assim um dia, um momento, meu corpo não é uma prisão de carne. Meu corpo é meu espelho, minha alma vestida” (SCHILLER, 1999, p. 179). A respeito do corpo, Foucault (2010, p. 1) afirma: “Meu corpo é uma jaula desagradável, na qual terei que me mostrar e passear. É através de suas grades que eu vou falar, olhar, ser visto. Meu corpo é o lugar irremediável a que estou condenado”. Em sua biografia, Vanusa sempre se refere a um aprisionamento de si em relação ao corpo que estava a serviço do lugar de artista. Como coloca Foucault (2010), o sujeito está condenado a se manter aprisionado no corpo. “O corpo, fantasma que não aparece senão na miragem de um espelho e, mesmo assim, de maneira fragmentada” FOUCAULT (2010, p. 3). Quando Vanusa afirma que o seu corpo é seu espelho, suas memórias de artista acabam ratificando essa colocação. E Foucault ao afirmar sobre o fantasma corporal, temos aí uma noção dessa utopia que o corpo promove ao sujeito. Veremos no capítulo no qual discutimos o curta-metragem com a música de Vanusa, que a personagem aparece com seu corpo diante do espelho e reflete ali seu modo de ser sujeito.

A artista afirma que durante sua carreira, não teve tempo para ser mulher. Inconscientemente, colocou toda sua sensualidade direcionada apenas para o impessoal. Ser *sexy* era ser uma prostituta no dia-a-dia, ser *sexy* era o privilégio de todas as artistas. Então, para ela, ficou muito fácil ser na vida real uma moleca que adorava calças *jeans*, tênis e um

camisão para disfarçar o corpo, enquanto sua sexualidade era transformada em bagagem obrigatória para todos os *shows*. Acreditava que no palco podia, porque ninguém pensaria ou falaria mal. Segunda Vanusa, ela precisou embotar seu corpo, os sonhos, o tesão e as esperanças de mulher (SCHILLER, 1999). Há um controle de autoconhecimento, como afirma Foucault (1982), presente nessa passagem da biografia de Vanusa. Sua sexualidade passou a ser controlada pelo *show business*, devido a necessidade de estar sempre *sexy* nos palcos.

“Hoje eu vejo a minha sensualidade da época como se fosse um vestido de *shows*. Brilhante, colorido, gostoso de usar, mostrava as pernas, o contorno do corpo. Eu o guardava na mala e só tirava na hora de subir ao palco. E lá ia brincar de gostosa. Quando o *show* terminava, guardava-o de volta na mala e dela direto para o armário, à espera da próxima função. Depois que constatei esse fato, lembrei-me de uma entrevista dada pela Janis Joplin, em que ela dizia que cantava até com o sexo. Será que ela sabia o que estava dizendo? Na verdade, era ali, e só ali, no palco, que eu exercitava tudo o que a gente tem de fogo, ar, terra e água. Eu, na certa, como Janis Joplin, cantava com o meu sexo” (SCHILLER, 1999, p. 180). O corpo aparece como objeto da sensualidade da mulher. E veremos nas análises dos próximos capítulos, o quanto que essa memória do corpo sensual, através do figurino, cabelo, maquiagem, retornam na atualidade no universo da mulher transexual.

2.5 A ESCRITA DE SI ATRAVÉS DE SUAS MEMÓRIAS

“A escrita de si” é um texto produzido por Foucault (2004a), no qual o autor afirma que este texto faz parte de uma série de estudos sobre "as artes de si mesmo", ou seja, sobre a estética da existência e o domínio de si e dos outros na cultura greco-romana, nos dois primeiros séculos do império.

Foucault (2004a, p. 146) afirma que nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício: “não se pode mais aprender a arte de viver sem uma *askêsis*³, que deve ser compreendida como um treino de si por si mesmo: este era um dos

³ Foucault (2006b, p. 383) explica o que é preciso compreender por ascese: “creio ser preciso compreender bem – este é um dos traços mais importantes e dos mais paradoxais, pelo menos para nós, pois para muitas outras culturas não o seria – o que caracteriza a ascese (*áskesis*) no mundo grego, helenístico e romano, quaisquer que sejam, aliás, os efeitos de austeridade, de renúncia, de interdição, de prescrição detalhada e austera que esta *áskesis* possa induzir: ela não é e jamais será fundamentalmente o efeito de uma obediência à lei. Não é por referência a uma instância como a da lei que a *áskesis* se estabelece e desenvolve suas técnicas. A *áskesis* é na realidade uma prática da verdade. A ascese não é uma maneira de submeter o sujeito à lei: é uma maneira de ligar o sujeito à verdade. Creio ser preciso termos isto presente, porque temos na mente, por causa de nossa própria cultura e de nossas categorias, muitos esquemas capazes de nos confundir”.

princípios tradicionais aos quais, muito tempo depois, os pitagóricos, os socráticos, os cínicos deram tanta importância”. Parece que, entre todas as formas tomadas por esse treino (e que comportava abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta do outro), a escrita - o fato de escrever para si e para outro - tenha desempenhado um papel considerável por muito tempo. Em todo caso, os textos da época imperial que se relacionam com as práticas de si constituem boa parte da escrita (FOUCAULT, 2004a).

A escrita aparece normalmente associada à "meditação", ao exercício do pensamento sobre ele mesmo que reativa o que ele sabe, torna presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, assimila-os, e assim se prepara para encarar o real. Mas também se percebe que a escrita está associada ao trabalho de pensamento de duas maneiras diferentes. Uma toma a forma de uma série "linear"; vai da meditação à atividade da escrita e desta ao *gummazein*, quer dizer, ao adestramento na situação real e à experiência: exercício de pensamento, trabalho pela escrita, trabalho na realidade. A outra é circular: a meditação precede as notas, que permitem a releitura, que, por sua vez, revigora a meditação. Em todo caso, seja qual for o ciclo de exercício em que ela ocorre, a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askêsis*: ou seja, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação (FOUCAULT, 2004a).

Por conseguinte, Foucault (2004a) nos diz sobre os *hupomnêmata* que, no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo um público culto. Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. Este exemplo nos faz pensar nas biografias das cantoras como um lugar de lembrete para as memórias de sujeitos que, de alguma forma, contribuíram para a sociedade.

Não se deveria considerar esses *hupomnêmata* como um simples suporte de memória, que se poderia consultar de tempos em tempos, caso se apresentasse uma ocasião. Eles não se destinam a substituir as eventuais falhas de memória. Constituem de preferência um material e um enquadre para exercícios a serem frequentemente executados: ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com outros etc. "À mão", porém, não simplesmente no sentido de

que poderiam ser chamados à consciência, mas no sentido de que devem poder ser utilizados, tão logo seja necessário, na ação. Trata-se de constituir um *logos bioétnikos*, um equipamento de discursos auxiliares, capazes - como diz Plutarco - de levantar eles mesmos a voz e de fazer calar as paixões como um dono que, com uma palavra, acalma o rosar dos cães. E, por isso, é preciso que eles não estejam simplesmente colocados em uma espécie de armário de lembranças, mas profundamente implantados na alma, "nela arquivados", diz Sêneca, e que assim façam parte de nós mesmos: em suma, que a alma os faça não somente seus, mas si mesmo. A escrita dos *hupomnêmata* é um relê importante nessa subjetivação do discurso (FOUCAULT, 2004a). O autor ainda acrescenta que os *hupomnêmata* “se trata não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si” (FOUCAULT, 2004a, p. 149).

Os *hupomnêmata* devem estar também inseridos no contexto de uma tensão muito óbvia na época: em uma cultura muito fortemente marcada pela tradicionalidade, pelo valor reconhecido do já dito, pela recorrência do discurso, pela prática "da citação" sob a chancela da antiguidade e da autoridade, se desenvolvia uma ética muito explicitamente orientada para o cuidado de si na direção de objetivos definidos como: “recolher-se em si, atingir a si mesmo, viver consigo mesmo, bastar-se a si mesmo, aproveitar e gozar de si mesmo” (FOUCAULT, 2004a, p. 149).

Mais adiante em seu texto, Foucault (2004a) aborda a questão da correspondência como uma escrita de si. Para o autor, as cadernetas de notas que, nelas mesmas, constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria-prima para textos que são enviados a outros. Em troca, a missiva, texto por definição destinado a outro, também permite o exercício pessoal. É que, como lembra Sêneca, ao se escrever, se lê o que se escreve, do mesmo modo que, ao dizer alguma coisa, se ouve o que se diz. A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe. Nessa dupla função a correspondência está bem próxima dos *hupomnêmata*, e sua forma muitas vezes se assemelha a eles.

Escrever é, portanto, "se mostrar", se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. “E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo” (FOUCAULT, 2004a, p. 156). O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica, portanto, uma "introspecção"; mas é preciso compreendê-

la menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo (FOUCAULT, 2004a).

A carta é também uma maneira de se apresentar a seu correspondente no desenrolar da vida cotidiana. Narrar o seu dia, não absolutamente por causa da importância dos acontecimentos que teriam podido marcá-lo, mas justamente quando ele não é senão semelhante a todos os outros, demonstrando assim não a importância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser (FOUCAULT, 2004a). Para Foucault (2004a, p. 162), no caso dos *hupomnêmata*, a carta

tratava-se de constituir a si mesmo como objeto de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido; no caso da anotação monástica das experiências espirituais, tratar-se-á de desalojar do interior da alma os movimentos mais escondidos de forma a poder deles se libertar. No caso do relato epistolar de si mesmo, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida.

Assim, podemos observar que Foucault faz uma leitura da estética da existência, pensando a escrita de si, a partir da cultura greco-romana, tomando as cartas, correspondências, escritos, para mostrar como os sujeitos se constituem a si mesmos marcados por memórias escritas. A partir dessa noção de escrita de si, retomaremos a seguir trechos da biografia das cantoras Angela Maria e Vanusa para discutir essa relação da escrita de suas memórias com a composição do sujeito mulher diante do mundo.

Foucault (2004a, p. 149) diz que o cuidado de si tem a ver com o “recolher-se em si, atingir a si mesmo, viver consigo mesmo, bastar-se a si mesmo, aproveitar e gozar de si mesmo”. Como vimos anteriormente, a vida pessoal e artística das referidas cantoras foi atravessada por esse processo de cuidado de si. Angela Maria e Vanusa, com seus altos e baixos, buscaram cuidar de si.

Segundo Faour (2015, p. 334), em uma entrevista de 1960, havia a seguinte afirmação: “Angela já foi a Rainha do Rádio, graças a seus fãs de todo o Brasil. Agora quer merecer de seu esposo um título que sonhou em ter: a rainha do seu lar”. Ao pensarmos essa entrevista localizada na década de 1960, vemos que ser uma dona de casa, para Angela, era alcançar um desejo próprio, um aproveitar e gozar de si mesmo, baseado em relacionamento amoroso. Assim como Vanusa, que em sua biografia afirma: “não abria mão do sonho dos sininhos, que iam bimbalar festivamente no exato momento em que meu olhar cruzasse o dele”. O casamento é uma memória que remonta a vida das artistas, algo que retorna no curta-

metragem “Joelma”, quando a personagem principal também alça ao matrimônio, um lugar de cuidado de si.

A constituição de si é marcada na trajetória biográfica das cantoras. Através dos seus discos, Angela e Vanusa constroem objetos que levam suas memórias adiante. Todo o arsenal artístico tem essa característica de constitui-las como sujeitos, amarrando suas memórias em uma linha histórica que faz de nós, ouvintes de seus trabalhos, receptores dessa constituição de si. Há um desdobramento do si das cantoras sob o si dos outros.

Quando Foucault (2004a) aborda a questão da correspondência como uma escrita de si, se torna inevitável pensarmos a biografia como um meio dessa escrita. O livro escrito é um objeto de escrita que deixa registrado as vivências daquele que é biografado. A biografia de Angela Maria possui um vasto material sobre sua vida profissional; muito são os detalhes de cada ano de sua carreira. A biografia de Vanusa, que é escrita em primeira pessoa, avança pela intimidade pessoal da artista com pinceladas sobre sua carreira profissional. Há ali, uma espécie de caderneta de anotações pessoais, na qual torna-se explícita a intimidade de alguém que era conhecida apenas a partir do seu trabalho artístico. É nesse ponto que queremos chegar. A biografia como uma escrita de si, onde quem escreve deixa ver, em absoluto, seu si, sua intimidade.

Com todas essas informações é preciso refletir como há um deslizamento da escrita de si para a audiovisualidade, que é o objeto primordial de verificação dessas questões neste trabalho. Os próximos capítulos irão verificar, a partir de fotogramas dos curtas-metragens, o funcionamento do corpo atravessado pelas músicas de Angela e Vanusa. Nesse momento, pensando a escrita de si das cantoras, observaremos como as memórias ditas nas biografias convergem nas canções “Moça Bonita” e “Mudanças”.

Na canção de Angela Maria, “Moça Bonita” (Composição: Jair Amorim e Evaldo Gouveia), analisamos uma estrofe em específico, já que no capítulo seguinte, analisaremos a música completa.

“De vermelho e negro vestindo a noite o mistério traz
De colar de cor de brinco dourado a promessa faz
Se é preciso ir você pode ir peça o que quiser
Mas, cuidado amigo ela é bonita
Ela é mulher”

De início, o primeiro verso marca, como já vimos, as vestimentas da artista quando gravou o clipe para a referida música. Os mistérios da noite também é algo marcante na biografia de Angela Maria; muitas passagens retratam sua relação com a noite e seus *shows*

nas madrugadas das boates no Rio de Janeiro. O colar e o brinco dourado simbolizam o feminino, a imponência da mulher diante do seu público. Em seguida, o verso deixa livre para fazer o que quiser, mas é preciso ter cuidado, pois ela é mulher. A escrita de si na letra música cantada por Angela, traduz a força da mulher nas suas aventuras pessoais e profissionais.

Na canção de Vanusa, “Mudanças” (Composição: Vanusa e Sérgio Sá), analisamos também uma estrofe específica pelo mesmo motivo anterior.

“Hoje eu vou mudar
Por na balança a coragem
Me entregar no que acredito
Pra ser o que sou sem medo”

A canção de Vanusa é bastante emblemática ao fazermos um paralelo com sua biografia. A história de vida da artista é marcada por momentos difíceis no quesito das relações pessoais. Quando ela canta que “hoje eu vou mudar... pra ser o que sou sem medo”, marca verdadeiramente uma escrita de si, um exame de autoconsciência que reflete na música seus desejos de mulher.

Durante a pesquisa encontramos no site *Youtube.com* um vídeo⁴, publicado em outubro de 2012, da música “Mudanças” cantada por Vanusa.



Fotograma (1)

O fotograma (1) é um recorte do momento em que é cantado a estrofe que destacamos acima. De braço levantado e com um vestido dourado e brilhante, seu corpo afirma que vai se entregar no que acredita para ser quem é sem medo. Há uma memória funcionando de modo intrincado com sua história de vida, a letra da música e seu corpo. E veremos mais adiante que todo esse brilho e os cabelos dourados, retornam no curta-metragem.

Por fim, esse capítulo teve exatamente o intuito de marcar a historicidade de duas mulheres artistas que, através das suas músicas, produzem efeitos de lutas e resistências na

⁴ Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=gXjlrc2WMV4>

vida pessoal e social. Mostramos que a questão do sujeito e do poder está vinculada a um campo de memória largo que abarca a produção de vida e artística das referidas artistas. As memórias nas biografias e as letras das músicas marcam um processo de deslocamento do que é ser mulher, algo que configura uma condição de possibilidade para o aparecimento de um corpo denominado de transexual, ou seja, que atravessa a história de outros sujeitos, como aparece nos curtas-metragens. A discussão aqui travada, forma uma base para os dois próximos capítulos que irão observar o funcionamento do corpo da mulher transexual atravessados pela memória dessas duas cantoras.

3 JOELMA: O CURTA-METRAGEM

Entra em cena, Joelma, uma das primeiras transexuais do Brasil. Joelma é um curta-metragem de ficção, baseado em fatos reais, do diretor baiano Edson Bastos. Uma vida marcada por conflitos, pelos quais o corpo aparece em primeiro plano. As imagens, no nível narrativo, retratam, passando pelas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990, a expulsão de Joel da sua casa no interior da Bahia e sua ida para Salvador. Lá, faz sua cirurgia de Redesignação Sexual (mudança do corpo de homem em corpo de mulher). Passa a ser conhecida como Joelma, retorna para a cidade natal com seu companheiro e vê sua vida se transformar após se envolver no assassinato do responsável por matar seu companheiro. É presa e absolvida no julgamento.

Para pensar o corpo transexual como um objeto específico de análise no quadro das audiovisualidades, tomo as descrições propostas por Michel Foucault (2014a) na “Arqueologia do Saber”. Segundo o referido filósofo, é “preciso inicialmente demarcar as superfícies primeiras de sua emergência” (FOUCAULT, 2014a, p. 50). O curta-metragem Joelma foi lançado no ano de 2011. Uma produção cinematográfica realizada no nordeste brasileiro, mais especificamente no interior da Bahia. Falar da transexualidade no cinema baiano, na década de 2010, tomou maiores proporções devido a outras produções que tiveram como mote principal a discussão da referida temática. Tivemos mais três curtas-metragens: “Da Alegria, do Mar e de Outras Coisas” (2012, Direção: Ceci Alves), “Desvelo” (2012, Direção: Clarisse Rebouças) e “Jessy” (2013, Direção: Paula Lice, Rodrigo Luna e Ronei Jorge). Portanto, tomamos o curta-metragem Joelma como uma superfície de emergência para fazer circular o corpo transexual como objeto que se dá a ver e que, conseqüentemente, produz efeitos de sentido para o sujeito trans.

Foucault (2014a, p. 50) nos alerta para o seguinte detalhe: “essas superfícies de emergência não são as mesmas nas diferentes sociedades, em diferentes épocas e nas diferentes formas de discurso”. A sociedade brasileira como uma sociedade na qual os discursos sobre a sexualidade ainda permeiam muito mais no âmbito da heteronormatividade, apagando de certa forma os discursos das outras formas de sexualidades, o aparecimento dessas produções cinematográficas ganha destaque na engrenagem de fazer aparecer esses sujeitos à margem dos discursos hegemônicos. Outra questão que salta aos olhos é o fato das

produções terem sido realizadas na década de 2010. É algo que aponta, apesar de tudo, para uma abertura, na atualidade, da possibilidade de poder falar sobre essa temática.

Em um fio genealógico, Foucault (2014a, p. 50) afirma que a sexualidade, no século XIX, com seus “desvios em relação a proibições habituais torna-se pela primeira vez objeto de demarcação, de descrição e de análise para o discurso psiquiátrico”. Ora, a transexualidade sempre esteve atravessada pelo discurso da psiquiatria, com seu discurso patologizante. Vemos aí que a constituição discursiva para o sujeito trans, ainda na atualidade, acompanha a historicidade da sexualidade como objeto de estudo.

O curta-metragem inicia com os créditos da produção do filme. Junto às imagens, o telespectador ouve uma narrativa, proferida pela verdadeira Joelma, aquela na qual o diretor se inspirou para roteirizar o curta. Suas palavras conduzem o ouvinte a perceber que a obra cinematográfica irá construir uma história sobre sua vida. Em seguida, uma voz-*off* da programação local do rádio relata que acaba de acontecer um assassinato na cidade de Ipiaú e que curiosos afirmam se tratar de um crime passionai. Saem de cena os créditos iniciais, e entra em cena o primeiro plano de sequência do filme. A primeira cena é da personagem Joelma, em uma sala de cirurgia no hospital, se preparando para fazer a cirurgia de Redesignação Sexual. A câmera vai dando *close* nas partes do corpo da personagem, até que por último é mostrado o pênis que fora retirado, jogado em uma bacia ao lado na mesa cirúrgica. Em meio às imagens, Joelma entoia uma reza com dizeres criados por si mesma. Logo depois, temos uma cena da Joelma na igreja, diante de Jesus Cristo na cruz, e ouve-se uma música religiosa.

Joelma aparece em uma casa de *shows* noturna, apresentando seu show de dublagem, no qual a música Moça Bonita, de Ângela Maria, aparece para dar o tom artístico da personagem. O plano em seguida mostra uma delegacia com algumas presas jogando dominó, e a câmera em *travillyng*⁵ para a direita, mostra Joelma em uma cela separada com o terço na mão, recebendo um punhado de roupas do carcereiro.

Em uma descontinuidade temporal da narrativa, a cena a seguir mostra a personagem mais jovem, ainda no corpo de Joel, despedindo-se da sua mãe, quando a mesma pede desculpas pelo pai o ter expulsado de casa. Joel entra no carro e segue viagem. A câmera nesse instante está localizada logo atrás de um certo rapaz que observa a cena de despedida. No deslizamento da imagem por trás do referido rapaz, vê-se um carro retornando na rua, já

⁵ O *travillyng* é uma tática cinematográfica que faz a câmera deslizar sob trilhos para direita ou para esquerda, para cima ou para baixo.

com a personagem como Joelma e seu companheiro. Este rapaz observa a chegada de Joelma. Ela aponta para uma determinada casa e diz que é ali que eles irão morar.

A próxima cena é Joelma pegando a bicicleta encostada na porta da igreja. Essa cena seria uma continuidade daquela segunda, em que a personagem estava diante da cruz. Três *takes* são tomados com a Joelma pedalando pela cidade.

Com a descontinuidade, o telespectador irá ver a cena em que Joelma conhece seu companheiro, ainda na cidade de Salvador. Ele, morador de rua, pede comida a ela na porta de sua casa. Os olhares se cruzam e a cena a seguir são os dois na cama tendo uma relação sexual. Em seguida, na mesma cama, ele faz uma tatuagem no pé de Joelma escrevendo o nome da própria personagem.

Joelma é levada ao tribunal do júri para ser julgada. O juiz dá o veredito inocentando-a. Nesse instante, Joelma ajoelha e ergue as mãos envolta no terço como forma de agradecimento pela liberdade conquistada.

Logo depois, Joelma chega em sua casa e aquele rapaz que a observava na rua está finalizando um conserto no muro da casa e ela pede para ele ir embora e deixar para concluir no dia seguinte. Ela entra em casa e pega uma faca para descascar uma laranja e corta o dedo. O rapaz entra para perguntar o que aconteceu e com um olhar de ódio encurrala Joelma na parede dizendo que quer ver o buraco que fizeram no corpo dela. No instante que ele tenta estuprá-la, o marido chega e o rapaz lhe dá golpes de facadas dizendo que Joelma será apenas dele. O marido cai no chão morto e Joelma dá golpes de pauladas no assassino do marido até o mesmo morrer. Ela sai atormentada, pega a bicicleta e segue para a delegacia. Ao entrar no complexo policial de Ipiauí, ela entrega a faca suja de sangue e o delegado lhe entrega um rádio de pilha, pois com a inauguração da nova delegacia, o primeiro preso iria ganhar o rádio de presente.

Por fim, a cena que encerra o curta-metragem é a retomada da cena, na qual Joelma se apresenta na casa noturna de shows dublando a música *Moça Bonita*.

Ao olharmos para a narrativa do curta, conseguimos visualizar alguns discursos permeando a história da vida de Joelma. Os discursos médico, religioso e prisional são bastante presentes. Sendo assim, vamos retomar as imagens no curta para analisar a constituição da mulher trans enquanto sujeito atravessado por esses discursos na história. O capítulo seguirá permeando tais discursos até alcançar o *glamour* da casa noturna de *show*, na qual Joelma apresenta seu show ao som da Ângela Maria.

3.1 BIOPOLÍTICA: UMA POLÍTICA SOBRE O CORPO

Em o “Nascimento da medicina social”, Foucault (1979, p. 47) é taxativo ao afirmar: “o corpo é uma realidade biopolítica”. Tomando essa máxima, podemos pensar com Foucault as maneiras pelas quais o corpo é moldado socialmente e, conseqüentemente, o sujeito corresponde a esses atravessamentos perpetrados no corpo. É um corpo marcado pela história e pelos discursos institucionalizados. Podemos dizer ainda, que é um corpo metonímico, ou seja, em cada parte atravessa um discurso que se dá a ver no todo do corpo. Ratificando essa noção, Milanez (2014, p. 260) nos diz sobre a morfologia do corpo: “entendo morfologia corporal como os traços, índices e marcas que relevam o corpo, os gestos, as roupas e as falas a fim de arquitetar a compleição física e o estatuto social de um sujeito”. Então, são os detalhes mínimos que irão compor a análise do corpo no quadro de uma morfologia corporal. O autor acrescenta ainda que “a apresentação da morfologia do corpo se transforma em um exame clínico que indica a incidência de nosso olhar sobre determinadas partes específicas do corpo, como se ele pudesse ser anatomicamente desmembrado” Milanez (2014, p. 260).

Posta a questão do corpo, voltamos à biopolítica. Em sua obra, Foucault (2005) situa a biopolítica no interior de uma estratégia mais ampla, que ele denomina “biopoder”. Em uma diferenciação do poder soberano, que faz morrer e deixa viver, o biopoder inverte essa lógica e passa a fazer viver e deixar morrer. Segundo Foucault (2005, p. 286), “o efeito do poder soberano sobre a vida só se exerce a partir do momento em que o soberano pode matar. [...] O direito de matar é que detém efetivamente em si a própria essência desse direito de vida e de morte: é porque o soberano pode matar que ele exerce seu direito sobre a vida”. Na Atualidade, a sociedade passa por uma atualização da lógica soberana, desembocando na lógica do biopoder. O poder não mais na mão do soberano, mas sim nas relações discursivas que a todo momento insistem em fazer o corpo manter-se vivo e produtivo. Para ratificar essa afirmação, Foucault (2005, p. 287) afirma:

E eu creio que, justamente, uma das mais maciças transformações do direito político do século XIX consistiu, não digo exatamente em substituir, mas em completar esse velho direito de soberania - fazer morrer ou deixar viver - com outro direito novo, que não vai apagar o primeiro, mas vai penetrá-lo, perpassá-lo, modificá-lo, e que vai ser um direito, ou melhor, um poder exatamente inverso: poder de “fazer” viver e de “deixar” morrer. O direito de soberania é, portanto, o de fazer morrer ou de deixar viver. E depois, este novo direito é que se instala: o direito de fazer viver e de deixar morrer.

A partir daí, Foucault nos adverte sobre o poder centrado no corpo, mais precisamente no corpo individual. “Eram todos aqueles procedimentos pelos quais se assegurava a distribuição espacial dos corpos individuais (sua separação, seu alinhamento, sua colocação

em série e em vigilância) e a organização, em torno desses corpos individuais, de todo um campo de visibilidade” (FOUCAULT, 2005, p. 288). As técnicas, pelas quais se ocupavam desses corpos, tentavam exaltar a força útil através do exercício e do treinamento. Eram igualmente técnicas de racionalização e de economia estrita de um poder que devia se exercer, da maneira menos onerosa possível, mediante todo um sistema de vigilância, de hierarquias, de inspeções: toda essa tecnologia, que podemos chamar de tecnologia disciplinar (FOUCAULT, 2005). Tais técnicas de disciplina estariam investidas no homem enquanto um ser vivo, nas suas relações com o espaço e com a sociedade.

Em seguida, Foucault aponta para a noção de biopolítica, propriamente dita. Para o autor, são os processos de natalidade, de mortalidade, de longevidade que, justamente na segunda metade do século XVIII, juntamente com uma porção de problemas econômicos e políticos, constituíram os primeiros objetos de saber e os primeiros alvos de controle da biopolítica (FOUCAULT, 2005). Então, é nesse momento da história que o poder político passa a olhar mais detidamente para os corpos, desde as possibilidades do nascimento, até a maneira pela qual esse corpo deixaria de existir e produzir. Entendemos, assim, a política do corpo não como algo individual, mas pelo contrário, entendemos como uma ação sobre a coletividade. Não intervém no corpo, como faz o poder disciplinar; ao contrário, intervém exatamente naqueles fenômenos coletivos que podem atingir a população e afetá-la.

Entra em cena uma questão importante: o olhar da medicina. Segundo Foucault (2005, p. 291), no século XVIII, ocorre a introdução de uma medicina que vai ter uma “função maior de higiene pública, com organismos de coordenação dos tratamentos médicos, de centralização da informação, de normalização do saber, e que adquire também o aspecto de campanha de aprendizado da higiene e de medicalização da população”. Toda essa inserção do saber médico na relação entre os sujeitos e as cidades, aponta para a construção de um saber de controle dos corpos, e sobretudo na tomada de decisão de cada sujeito sobre o seu próprio corpo. O espaço urbano passa a constituir-se a partir do saber médico, quando o mesmo interfere, por exemplo, na diminuição demográfica de determinada área por conta de epidemias que assolavam aquele lugar. Foucault (2005, p. 292) conclui essa problemática da seguinte forma:

Eu lhes assinalo aqui, simplesmente, alguns dos pontos a partir dos quais se constituiu essa biopolítica, algumas de suas práticas e as primeiras das suas áreas de intervenção, de saber e de poder ao mesmo tempo: é da natalidade, da morbidade, das incapacidades biológicas diversas, dos efeitos do meio, é disso tudo que a biopolítica vai extrair seu saber e definir o campo de intervenção de seu poder.

Sendo assim, pensar com Foucault (2005) a biopolítica, é nos deter nas interferências e constituições de saber/poder advindas do campo da medicina, por exemplo; uma ciência que busca esquadriñar o corpo e determinar as condições de existência para cada sujeito. Em meio a essa instauração das práticas biopolíticas, Foucault (2005) ainda nos adverte a respeito da regulamentação das espécies, “que aparece agora, com essa tecnologia do biopoder, com essa tecnologia do poder sobre a ‘população’ enquanto tal, sobre o homem enquanto ser vivo, um poder contínuo, científico, que é o poder de ‘fazer viver’” (FOUCAULT, 2005, p. 294).

Tal controle sobre a vida e o corpo dos sujeitos produzem “saberes normatizados que vão dizer quem esse sujeito é e o lugar que ocupa dentre um conjunto de tipos classificáveis em torno da norma social” (FONSECA, s. d.). Os questionamentos a respeito da biopolítica recaem justamente na noção de normalização dos sujeitos, pois todo o processo de classificação das práticas biopolíticas estão focadas em manter a norma. Para Foucault (2005), somos submetidos a uma verdade através da norma; a norma é geradora de verdade para determinado sujeito e, conseqüentemente, para um momento histórico.

É o discurso verdadeiro que, ao menos em parte, decide; ele veicula, ele próprio propulsa efeitos de poder. Afinal de contas, somos julgados, condenados, classificados, obrigados a tarefas, destinados a uma certa maneira de viver ou a uma certa maneira de morrer, em função de discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder. Portanto: **regras de direito, mecanismos de poder, efeitos de verdade** (FOUCAULT, 2005, p. 29, grifo nosso).

A partir desses três pontos destacados, vamos discutir a noção de norma pensando no sujeito transexual. As regras de direito constituem um arsenal de procedimentos de como conduzir no campo jurídico. O sujeito trans está inserido na lógica da busca constante por direitos para conseguir existir diante da sociedade. Apesar da crítica em relação à normatização dos sujeitos, na transexualidade os direitos conquistados que os inserem na norma social, ainda é algo substancial, pois, por estarem à margem do social, é necessário apropriar-se da norma para questioná-la.

Os mecanismos de poder, por sua vez, a partir de micro acontecimentos, agem de tal forma a produzir sujeitos que se encaixem dentro da norma construída pelos discursos sociais. Para os sujeitos trans são tais mecanismos que vão moldando as relações normatizantes e enquadrando-os no que a sociedade diz ser o normal em relação às formas de aparecimento da sexualidade humana.

Com as regras de direito e os mecanismos de poder, os efeitos de verdade para esses sujeitos são construídos. A verdade, enquanto algo que é resultado das normas sociais estabelecidas em determinado momento histórico, faz com que a sexualidade tome a forma

pela qual nós a conhecemos. Ao olharmos de maneira ampliada para os sujeitos trans, conseguimos observar que a verdade constitutiva desses sujeitos passa pelo preconceito e discriminação, colocando-os para fora da norma do masculino e feminino imposto ao sujeito desde o seu nascimento.

Posto isso, uma questão vem à tona: ao olharmos para o corpo transexual, um corpo que clama por mudanças e transformações, como se dá o atravessamento biopolítico e normatizante nesse corpo? Um atravessamento que, vale salientar, é histórico e que marca no corpo questões discursivas. Tomemos, a seguir, algumas imagens do curta-metragem no intuito de observar e problematizar essa questão.

3.1.1 Discurso médico: o corpo modificado

Fotograma (2)

Fotograma (3)





Fotograma (4)

Diferentes formas de aparecimento do corpo, evidenciadas na atualidade, parecem já não serem consideradas tão raras na nossa sociedade. O corpo moderno assume diferentes contornos estéticos, afastando-se, cada vez mais, de outras configurações históricas. Assim, ao ressignificar o seu corpo, o sujeito transforma seu sentimento de identidade, que se desdobra em novas modalidades de vida.

A partir da história de vida de Joelma, podemos pensar que a transexualidade refere-se à condição do sujeito que possui uma identidade de gênero diferente da designada ao nascimento, tendo o desejo de viver como sendo do sexo oposto. Atualmente, o sujeito transexual, ao decidir fazer a cirurgia de Redesignação Sexual, é inserido no discurso médico que irá autorizar, ou não, a cirurgia para transformar seu corpo. A esse respeito, Amaral e Milanez (2014, p. 220), nessa esteira de autorizações para a manutenção da vida e do corpo, afirmam que

é certo que o corpo transexual na ordem heteronormativa é vigiado por diversos campos de saber-poder, como por exemplo, a Psiquiatria. O sujeito transexual só pode se submeter à cirurgia após diversos exames que interrogam a subjetividade do pretendente e autorizam (ou não) o procedimento cirúrgico.

Assim, temos um poder disciplinar perpetrado sobre o corpo transexual, alçado para um discurso coletivo, na esfera das políticas do corpo, autorizado pelo saber médico. Mas que saber é esse na filosofia foucaultiana? Para Revel (2005, p. 77),

Foucault distingue nitidamente o "saber" do "conhecimento": enquanto o conhecimento corresponde à constituição de discursos sobre classes de objetos julgados cognoscíveis, isto é, à construção de um processo complexo de racionalização, de identificação e de classificação dos objetos independentemente do sujeito que os apreende, o saber designa, ao contrário, o processo pelo qual o sujeito do conhecimento, ao invés de ser fixo, sofre uma modificação durante o trabalho que ele efetua na atividade de conhecer.

O saber médico, então, na sua mobilidade, constitui-se nas transformações do conhecimento que acompanha a história. O saber está fundamentalmente ligado à questão do poder. A partir da idade clássica, por meio do discurso da racionalidade - isto é, a separação entre o científico e o não-científico, entre o racional e o não-racional, entre o normal e o anormal - vai-se efetuar uma grande transformação do mundo, isto é, dos indivíduos, que passa, ao mesmo tempo, por uma forma de serem governados e por procedimentos das disciplinas. Assim, a disciplinarização do mundo por meio da produção de saberes, corresponde à disciplinarização do próprio poder. O poder não pode disciplinar os indivíduos sem produzir igualmente, a partir deles e sobre eles, um discurso de saber que os objetiva e antecipa toda experiência de subjetivação. A articulação poder/saber(es) será, portanto, dupla: "poder de extrair dos indivíduos um saber, e de extrair um saber sobre esses indivíduos submetidos ao olhar e já controlados" (REVEL, 2005).

Nos fotogramas (2, 3 e 4), é possível observar objetos referentes ao ambiente hospitalar e que são utilizados para executar determinada intervenção cirúrgica. Sendo assim, tomando a narrativa do curta-metragem, as imagens nos remetem diretamente à cirurgia de Redesignação Sexual. Tal instrumentação cirúrgica indica que um determinado corpo passará por uma transformação naquele centro cirúrgico. Temos aí uma relação que retoma um poder/saber na submissão do sujeito trans a uma cirurgia. O saber médico toma forma justamente na relação de poder estabelecido, nesse micro acontecimento, com o corpo do sujeito trans que se submete à atuação da medicina.

Os instrumentos, que aparecem nos fotogramas, materializam esse saber da medicina. Uma cirurgia de Redesignação Sexual necessita de mínimos detalhes na constituição do espaço do centro cirúrgico que comporá tal saber.

Nesse processo de transformação do sujeito, observamos uma submissão a esse saber da medicina. Há uma relação de dependência desse saber. No entanto, ao passar por todo esse processo, o sujeito alcança seu objetivo de constituir um novo corpo que estará em conformidade com seu desejo de corpo. Há uma virada do sujeito sobre ele próprio. Ao pensarmos com Foucault, essa virada do sujeito seria uma técnica de si sobre o próprio corpo. Em suas palavras:

Fui me dando conta, pouco a pouco, de que existe, em todas as sociedades, um outro tipo de técnicas: aquelas que permitem aos indivíduos realizar, por eles mesmos, um certo número de operações em seu corpo, em sua alma, em seus pensamentos, em suas condutas, de modo a produzir neles uma transformação, uma modificação, e a atingir um certo estado de perfeição, de felicidade, de pureza, de poder sobrenatural. Chamemos essas técnicas de técnicas de si. Se quisermos analisar a genealogia do sujeito na civilização

ocidental, é preciso considerar não apenas as técnicas de dominação, mas também as técnicas de si. (FOUCAULT, 2006a, p. 95)

A submissão à cirurgia de transformação do corpo marca bem essa utilização do saber médico como um degrau para atingir o estado de perfeição buscado pelo sujeito. É na relação de técnicas de dominação da medicina com as técnicas de si que o sujeito trans consegue marcar no corpo as transformações desejadas.

Podemos pensar ainda, que a disciplinarização dos sujeitos e de seus corpos compõem um quadro para a normatização desses sujeitos. Com isso, aquela pessoa trans que investe seu desejo na transformação do corpo, acaba (re)caíndo na lógica do corpo normal. As normas vão dizer que mesmo transexual, o corpo daquela pessoa precisa estar moldado nos parâmetros esperados para o que é ser homem ou mulher. O que queremos afirmar com isso é que o sujeito que insiste em buscar ser quem ele realmente deseja ser, ainda assim estará colocado às normas sociais.

Fotograma (5)

Fotograma (6)



Fotograma (7)



Fotograma (8)

Nessa outra sequência fílmica, o rosto aparece como a parte central do corpo dos personagens na cena em questão. Do fotograma 5 ao 7, a personagem é conduzida pelo médico a deitar-se na maca e enquanto isso, ela, com as mãos entrelaçadas, faz uma oração. No fotograma 8, o médico com a cabeça arqueada para baixo, conduz o procedimento cirúrgico. Esse agrupamento de imagens marca bem o lugar do saber médico conduzindo a transformação do corpo.

Segundo Foucault (1987, p. 118), “houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder”. Tomando essa ideia de corpo, podemos pensar no discurso médico como um dos discursos que mantém uma relação de poder com o corpo, já que as intervenções cirúrgicas, por exemplo, necessitam de uma autorização prévia do saber da medicina. Pelo fato de se encarregar da vida, mais do que pela ameaça da morte, que tal discurso médico pode apropriar-se dos processos biológicos para controlá-los e eventualmente modificá-los. Com efeito, para Foucault (1988, p. 128),

se pudéssemos chamar de “bio-história” as pressões por meio das quais os movimentos da vida e os processos da história interferem entre si, deveríamos falar de “biopolítica” para designar o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana.

A partir desses parâmetros, podemos pensar e deslocar a biopolítica para uma política da vida, pois os novos objetos de saber, que se criam a serviço do novo poder, destinam-se ao controle da própria espécie humana; e a população é o novo conceito que se constrói para dar conta de uma dimensão coletiva que até então não havia sido uma problemática no campo dos saberes. A população é esse “novo corpo: corpo múltiplo, corpo com inúmeras cabeças, se não infinito, pelo menos necessariamente numerável” (FOUCAULT, 2005, p. 292). As políticas da vida vão se ocupar, portanto, dos processos biológicos relacionados à população, estabelecendo sobre a mesma uma espécie de regulamentação. E, para compreender e conhecer melhor esse corpo é preciso não apenas descrevê-lo e quantificá-lo – por exemplo, em termos de nascimento e de mortes, de fecundidade, de morbidade, de longevidade, de migração, de criminalidade etc. –, mas também jogar com tais descrições e quantidades, combinando-as, comparando-as e, sempre que possível, prevendo seu futuro por meio do passado (DANNER, 2010). Então, a compreensão populacional oferece ao saber médico, possibilidades de intervenções nos indivíduos. E é nessa particularidade que o sujeito trans se insere.

Portanto, uma das possibilidades históricas do aparecimento do corpo transexual está imbricada na construção do saber médico sobre o corpo, pois é esse saber que em um “domínio de atualidade” (FOUCAULT, 2014a), autoriza ou não a cirurgia de mudança de sexo. Para Foucault (2014a, p. 72), o domínio de atualidade compreende “as soluções adquiridas, definindo os problemas presentes, situando os conceitos e as afirmações caídas em desuso”. O saber médico é uma solução adquirida pelo sujeito trans, a partir de um problema que é a não identificação com seu corpo biológico. Esse saber, na atualidade, retifica conceitos antigos e insere uma outra lógica na relação com o sujeito; a autorização médica que dará a uma parcela da sociedade a possibilidade de reafirmar o corpo transexual. E assim, mais uma vez, o corpo transexual é inserido na norma do que seja um corpo aceitável na sociedade.

3.1.2 Discurso prisional: o corpo aprisionado

Fotograma (9)

Fotograma (10)





Fotograma (11)

Fotograma (12)



Os quatro fotogramas apresentam a personagem principal Joelma presa e aguardando julgamento por conta do assassinato cometido por ela. A narrativa do curta-metragem mostra essa sequência logo no início do filme. Imerso numa descontinuidade, a sequência que “justifica” a prisão de Joelma será mostrada no final. Ela mata o assassino do seu marido.

Ancorados na teoria do cinema, verificamos a utilização de um *travelling* nesse instante do curta-metragem, movimento de câmera que Dubois (2004, p. 185) define como o “plano-feito-viagem”; “movimentos que são os da vida, do olhar do homem sobre o mundo em que ele se move: avançar, recuar, subir, descer, deslizar lateralmente, escrutar, acompanhar”. Discursivamente, podemos pensar o *travelling*, no contexto da história de uma transexual, como um deslizamento do sujeito na sua transformação do corpo e da alma. Especificamente, a sequência em destaque mostra o sujeito encarcerado e a câmera desliza da esquerda para a direita marcando o lugar do olhar de quem está livre e pode caminhar olhando o sujeito que está preso, disciplinado.

Como num tear, os saberes vão se agrupando e se atravessando um a um para construir algo que chamamos de biopolítica. O saber médico já deu sua contribuição e agora tomamos questões relativas ao poder/saber prisional para amarrar mais um fio na noção do que é ser mulher trans, hoje. Ampliando a discussão de corpo, é possível pensar, assim como fez Foucault (1987), em um corpo-objeto. “A articulação corpo-objeto: a disciplina define cada uma das relações que o corpo deve manter com o objeto que manipula. Ela estabelece cuidadosa engrenagem entre um e outro” (FOUCAULT, 1987, p. 77). De forma ampliada, podemos pensar o corpo ocupando o lugar de objeto. Nesse caso, ao olharmos para os fotogramas, vemos um corpo-grade, corpo-cela, corpo-prisão... A imagem dá a ver essa inter-relação do corpo. A disciplina imposta pelo discurso prisional realça essa ideia de corpo-objeto.

Sobre toda a superfície de contato entre o corpo e o objeto que o manipula, o poder vem se introduzir, amarra-os um ao outro. Constitui um complexo corpo-arma, corpo-instrumento, corpo-máquina. Estamos inteiramente longe daquelas formas de sujeição que só pediam ao corpo sinais ou produtos, formas de expressão ou o resultado de um trabalho (FOUCAULT, 1987, p. 78).

Para Foucault (1987), a forma-prisão é algo que antecede as leis penais e que exerce uma disciplina intermitente sob os indivíduos: “a forma geral de uma aparelhagem para tornar os indivíduos dóceis e úteis, através de um trabalho preciso sobre seu corpo, criou a instituição-prisão, antes que a lei a definisse como a pena por excelência” (FOUCAULT,

1987, p. 195). A “privação de liberdade” é colocada como o ponto crucial da utilização do espaço prisional. Foucault (1987) ainda nos lembra que a prisão é um aparelho para transformar os indivíduos. O autor afirma: “em suma, o encarceramento penal, desde o início do século XIX, recobriu ao mesmo tempo a privação de liberdade e a transformação técnica dos indivíduos” (FOUCAULT, 1987, p. 197). Ou seja, a prisão não se propõe apenas a distanciar o indivíduo da sociedade, mas também a corrigir através de técnicas específicas aqueles indivíduos e, conseqüentemente, seus corpos, constituindo assim uma docilização dos sujeitos. Há uma punição perpetrada no corpo. São utilizados processos de treinamento do corpo com os traços que permanecem, sob a forma de hábitos, no comportamento (FOUCAULT, 1987).

Ainda pensando com Foucault (2001, p. 69), é possível associar o sujeito encarcerado ao que ele chama de "monstro humano". O contexto de referência do monstro humano é a lei. A noção de monstro, para o autor, é essencialmente uma noção jurídica (jurídica, claro, no sentido amplo do termo, pois o que define o monstro e o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza). O monstro humano é, num registro duplo, infração às leis em sua existência mesma (FOUCAULT, 2001). Ora, o sujeito transexual ao ser preso, estaria investido nesse emaranhado do qual o autor nos aponta. A transexualidade ainda é vista na nossa sociedade como uma verdadeira violação das leis da natureza. E as imagens do curta mostram esse atravessamento da violação das leis da sociedade incidindo no sujeito transexual.

Ao olharmos para as imagens do curta, a personagem está inserida no contexto prisional, posta no que se chama de privação total de liberdade. Ao falar em liberdade, associamos essa noção à transexualidade que entendemos como uma busca pela liberdade do corpo. Por sentir-se preso em um corpo que não lhe pertence, o sujeito transexual busca o auxílio da medicina e saberes afins para alcançar o objetivo de se libertar, através da transformação do corpo biológico. Mesmo após o encontro com uma liberdade do corpo, por ter realizado a cirurgia de Redesignação Sexual, Joelma volta a ter seu corpo preso, encarcerado na regularidade de sua história.

Até aqui pensamos dois discursos que atravessam a personagem do curta: os discursos médico e prisional. Vejamos mais um.

3.1.3 Discurso religioso: o corpo cristão

No fio discursivo que segue nossa análise, nos deparamos com imagens no curta-metragem que marcam a religiosidade da personagem. Os fotogramas abaixo, mostram Joelma no interior da Igreja, diante do altar.

Fotograma (13)

Fotograma (14)





Fotograma (15)



Para Foucault (1995, p. 239), “o cristianismo é a única religião a se organizar como uma Igreja”, como já citamos anteriormente. Ao longo da história do cristianismo, a religião como uma forma de poder, tem o objetivo final de assegurar a salvação individual no outro mundo. Ao olharmos para as imagens, temos uma igreja filmada em *contra-plongée* (quando o enquadramento do espaço é feito de baixo para cima) dando a ver o altar, no qual Joelma se posiciona diante do Cristo crucificado e abre as mãos como quem clama por algo diante da imagem. A câmera segue para trás, afastando-se do altar, como quem deseja deixar a personagem vivenciar aquele momento a sós.

Diante desses fotogramas, podemos pensar a relação do sujeito trans com a questão da religiosidade e a relação de poder existente ali.

A história de vida de Joelma é marcada fortemente pela religião. Desde a cena em que é expulsa de casa com um terço na mão, a oração no instante da cirurgia, o terço na mão na prisão e no julgamento, o altar de santos em sua casa, sua presença no interior da igreja católica, vemos um sujeito atravessado pelo discurso religioso e que certamente constituirá sua maneira de estar no mundo.

Na relação de poder existente entre religião e sujeito, na qual a Igreja detém o saber da salvação das almas e dos corpos, temos, então, nas imagens do curta uma subserviência da personagem diante do saber religioso, no instante em que abre os braços, e como quem se entrega a alguém, marca o lugar do poder da religião diante de seu corpo.

Ainda nesse quadro da religiosidade, conseguimos acessar uma outra passagem do curta-metragem, que em batimento com as imagens da igreja, tomamos um dos dez mandamentos da lei de Deus que diz: “não cobiçar a mulher do próximo”.

Fotograma (16)

Fotograma (17)



Fotograma (18)



Fotograma (19)



Os fotogramas mostram a cena em que o pedreiro pega Joelma à força, na tentativa de manter uma relação sexual, e o marido dela chega em casa e flagra a tentativa. Os dois homens começam uma luta entre si. A cena acessa uma memória religiosa, na qual o mandamento “não cobiçar a mulher do próximo” toma contornos de realidade. É possível perceber que há uma disciplina que sustenta as leis de Deus e que coloca em funcionamento uma regulação da vida dos sujeitos. No entanto, aqui, a lei é burlada e os homens entram em

uma luta corporal. Joelma, enquanto mulher, mais uma vez é atravessada pelo discurso cristão.

3.2 SEXO É LIBERDADE?

A história de vida de Joelma é marcada também por sua vida sexual. De início, precisamos discutir as questões relativas ao sexo. Para Foucault (1988, p. 36) “de um extremo a outro o sexo se tomou, de todo modo, algo que se deve dizer, e dizer exaustivamente, segundo dispositivos discursivos diversos, mas todos constrangedores, cada um à sua maneira”. Segundo o autor, falar de sexo tornou-se um imperativo, mas que, no entanto, a moralidade de cada época tenta mascarar o discurso sexual, utilizando maneiras “politicamente corretas” para criar essa interlocução sexual.

Em vez da preocupação uniforme em esconder o sexo, em lugar do recato geral da linguagem, a característica de nossos três últimos séculos é a variedade, a larga dispersão dos aparelhos inventados para dele falar, para fazê-lo falar, para obter que fale de si mesma, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz. Em torno do sexo toda uma trama de variadas transformações em discurso, específicas e coercitivas? Uma censura maciça a partir das decências verbais impostas pela época clássica? **Ao contrário, há uma incitação ao discurso, regulada e polimorfa** (FOUCAULT, 1988, p. 38, grifo nosso).

Como bem afirma Foucault (1988), o sexo sempre foi provocado na cadeia discursiva na linguagem humana. Na verdade, “o que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como *o segredo*” (FOUCAULT, 1988, p. 39).

Os discursos sempre estiveram atravessados pela temática do sexo. Como por exemplo, para Foucault (1988, p. 42), “as proibições relativas ao sexo eram, fundamentalmente, de natureza jurídica”. Havia uma espécie de direito que apoiava essas proibições. O autor mostra que durante muito tempo os hermafroditas foram considerados criminosos, ou filhos do crime, já que sua disposição anatômica, seu próprio ser, embaraçava a lei que distinguia os sexos e prescrevia sua conjunção (FOUCAULT, 1988). Ora, ao pensar os hermafroditas dessa forma, desloco essa ideia para o âmbito dos transexuais, que são sujeitos que, de uma maneira geral, ainda causam esse embaraço social quanto às suas transformações no corpo. E o discurso jurídico, atravessando o sexual, interfere diretamente

nesses sujeitos. Para utilizar o “nome social⁶” é preciso autorização jurídica. Foucault (1988) não trata diretamente dos transexuais, mas fala da homossexualidade. Pensando num quadro amplo das sexualidades, desloquemos o que ele diz sobre a homossexualidade para a transexualidade:

O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. **Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade.** Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; **inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo** já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual, porém como natureza singular (FOUCAULT, 1988, p. 47, grifo nosso).

É a sexualidade que marca o sujeito. O sujeito da transexualidade tem sua vida marcada pelas questões relativas à sexualidade. É no corpo, principalmente, que essa marca é notada na sociedade. Como Foucault (1988) afirma, é no século XIX que os sujeitos das sexualidades periféricas começam a aparecer para contar suas histórias de vida. E nesse fio histórico, até os dias atuais, a discursividade que atravessa esses sujeitos é bastante singular e revolucionária no sentido de ir contra às normas impostas pelo social.

A mecânica do poder que ardorosamente persegue todo esse despropósito só pretende suprimi-lo atribuindo-lhe uma realidade analítica, visível e permanente: encrava-o nos corpos, introduz-lo nas condutas, torna o princípio de classificação e de inteligibilidade e o constitui em razão de ser e ordem natural da desordem. Exclusão dessas milhares de sexualidades aberrantes? Não, especificação, distribuição regional de cada uma delas. Trata-se, através de sua disseminação, de semeá-las no real e de incorporá-las ao indivíduo (FOUCAULT, 1988, p. 49).

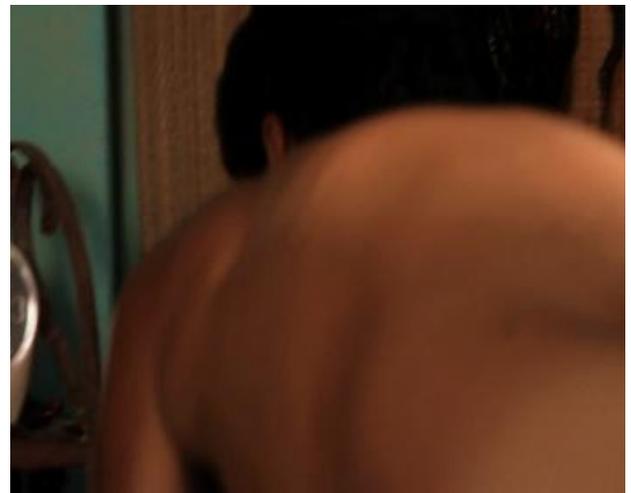
Mais uma vez, o que há é uma incitação em falar das sexualidades. O poder que atravessa o discurso sexual, não exclui, mas sim, dentro da sua lógica moralista, faz as especificações necessárias para manter os grupos de sexualidades periféricas nos seus devidos lugares. Analisemos uma cena do curta-metragem para ver o que há de liberdade para o sujeito nesse emaranhado nas relações sexuais.

⁶ Segundo Maranhão Filho (2012, p. 93), “o nome social é aquele pelo qual pessoas auto classificadas trans preferem ser chamadas cotidianamente, refletindo sua expressão de gênero, em contraposição ao seu nome de registro civil, dado em consonância com o gênero ou/e o sexo atribuídos durante a gestação e/ou nascimento”.

Fotograma (20)



Fotograma (21)



Fotograma (22)



Fotograma (23)



A narrativa do curta traz essa cena em que Joelma faz sexo com seu companheiro. Nos fotogramas (19 ao 23) o corpo nu de um homem é filmado em recortes. O corpo de Joelma é visto no fotograma 22, no qual encontra-se em baixo do seu companheiro, e sua mão aparece apertando as nádegas do seu parceiro no fotograma 23. De maneira ampliada sobre o sexo, Foucault (1988, p. 12) questiona o seguinte sobre a sexualidade:

longe de ter sido reprimida nas sociedades capitalistas e burguesas, se beneficiou, ao contrário, de um regime de liberdade constante; não se trata de dizer: o poder, em sociedades como as nossas, é mais tolerante do que repressivo e a crítica que se faz da repressão pode, muito bem, assumir ares de ruptura, mas faz parte de um processo muito mais antigo do que ela e, segundo o sentido em que se leia esse processo, aparecerá como um novo episódio na atenuação das interdições ou como forma mais ardilosa ou mais discreta de poder.

A cena de sexo nos ajudará a pensar algo de libertário para esse sujeito. A mulher trans, com seu corpo transformado, mesmo que autorizado por um discurso médico, estaria promovendo uma prática de liberdade para si? A questão da liberdade aparece aqui como uma prática. Foucault (2004b, p. 261) se interroga: “como se pode praticar a liberdade?”. E ele vai dizer que “na ordem da sexualidade, é evidente que, liberando seu desejo, se saberá como se conduzir eticamente nas relações de prazer com os outros”. Sabemos que, de uma maneira geral, o sujeito trans tem inscrito em sua história de vida o desejo pela liberdade; uma liberdade do corpo e de ser quem verdadeiramente é.

Observamos que o posicionamento do corpo da personagem (fotograma 22) é deitado com as costas virada para o homem, e o mesmo está por cima da mulher, dando a ver uma relação de dominação do sexo masculino sob o sexo feminino. Para Foucault (1979, p. 127), “o sexo sempre foi o núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa ‘verdade’ de sujeito humano”. A verdade da relação sexual do corpo-mulher (não apontamos, especificamente nessa cena, um corpo-transsexual, pois imagneticamente o que se coloca em cena é um corpo-mulher) com o corpo-homem, nos fotogramas, está justamente nesse posicionamento dos corpos, no qual o homem se impõe sobre a mulher.

Ao mesmo tempo em que as imagens compõem um discurso de liberdade para esse sujeito, que conseguiu transformar seu corpo, modificando algo que trazia repulsa, coloca-o num lugar de submissão a outro corpo. Portanto, nas relações sociais, apesar de conseguirmos em micro acontecimentos alcançar uma liberdade desejada, por outro lado somos capturados por outros discursos que nos inserem novamente numa rede de saberes/poderes sob o nosso corpo.

3.3 ALGUMAS DISPERSÕES DO CORPO

Nesse ponto, gostaria de buscar em algumas cenas do curta-metragem, particularidades do corpo de Joelma que compõem o quadro da engrenagem da questão posta para essa investigação: o que é ser mulher trans, hoje? Milanez (2013, p. 385) afirma que “a

dispersão se torna e se fixa tão distante de seu ponto de origem que produz no “eu” do sujeito o sentimento de perda de si”. A narrativa de Joelma é constituída por esse sentimento de dispersão no tempo e espaço. Um corpo que abraça, que beija, que pedala, que tatua, que mata... que é múltiplo. Nesse quadro, acessamos o método foucaultiano, quando ele fala sobre as séries enunciativas.

Essa organização compreende, inicialmente, formas de sucessão e, entre elas, as diversas disposições das séries enunciativas (quer seja a ordem das inferências, das implicações sucessivas e dos raciocínios demonstrativos; ou a ordem das descrições, os esquemas de generalização ou de especificação progressiva aos quais obedecem, as distribuições espaciais que percorrem; ou a ordem das narrativas e a maneira pela qual os acontecimentos do tempo estão repartidos na sequência linear dos enunciados) (FOUCAULT, 2014a, p. 67).

As imagens que aparecem a seguir, compõem uma série de enunciação do corpo da personagem no curta-metragem. A ordem das inferências em relação a outras imagens que mostram uma verdade do sujeito. As implicações sucessivas das imagens com relação à história de vida de Joelma. Os raciocínios demonstrativos que aparecem nas imagens marcados pelos posicionamentos do corpo da personagem. Vejamos as imagens.



Fotograma (24)

Na despedida da sua mãe, Joelma ainda como Joel, abraça-a. Foucault (1981) em seu texto “Da amizade como modo de vida”, falando de um livro⁷ que apareceu nos EUA sobre a amizade entre as mulheres, aponta o seguinte: “deixando a relação desdobrar-se tal como ela aparece nas palavras e nos gestos, apareceriam outras coisas bastante essenciais: amores, afetos densos, maravilhosos, ensolarados ou mesmo, muito tristes, muito negros”. Na dispersão da escrita, sobre amizade entre mulheres, a imagem mostra duas mulheres em troca

⁷ Faderman, L. *Surpassing the Love of Men*. New York: William Marrow, 1980

de afeto. Sim, duas mulheres. Joelma ainda vista como homem, mas que já tinha ali seu desejo pelo gênero oposto ao qual foi designada quando nasceu, era uma mulher abraçando sua mãe em despedida para dispersar pelo espaço e buscar a transformação do seu corpo.



Fotograma (25)

O beijo marca o lugar de Joelma no circuito da relação amorosa. Ao voltar para sua cidade natal, diante da sua nova casa, ela beija seu companheiro, como quem diz: é aqui a casa do nosso amor. Foucault (2004c, p. 260), na leveza dos seus dizeres, confessa-nos: “nós devemos compreender que, com nossos desejos, por meio deles, instauram-se novas formas de relações, novas formas de amor e novas formas de criação”. Joelma parece ter encontrado, através dos seus desejos, um outro corpo, um outro sujeito, com o qual conseguiu criar uma relação de amor, inserindo sua vida nas amarras de uma relação esperada para os sujeitos.



Fotograma (26)

O fotograma 26 mostra Joelma pedalando em sua bicicleta azul, à beira do rio em Ipiaú. A iluminação faz lembrar que estamos num fim de tarde. O verde das árvores e tudo mais, remetem a uma cena bucólica e interiorana; uma espécie de jardim. Sobre os jardins, compete a Foucault (2013, p. 118) nos dizer que:

O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d'água): e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo.

O fotograma, então, acessando a memória de quem vê, sobre os grandes jardins pelo mundo, tomamos o micro-espaço de Joelma como algo que beira o espaço sagrado. Nessa dispersão do corpo pelos espaços, ocupando o espaço urbano, temos uma produção de sentido que beira o pueril e sagrado, marcando a leveza e delicadeza do feminino.



Fotograma (27)

Aqui, temos a cena em que Joelma marca em seu pé, seu próprio nome, através de uma tatuagem. A tatuagem, para Foucault, vai muito além de um simples enfeite no corpo. O ato de tatuar-se, para o referido autor, “é, sem dúvida, algo muito diferente; é fazer entrar o corpo em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis” (FOUCAULT, 2010, p. 4). Acrescenta ainda: “[...] o sinal tatuado, colocado no corpo é toda uma linguagem: uma linguagem enigmática, cifrada, secreta, sagrada, que se deposita sobre esse mesmo corpo, chamando sobre ele a força de um deus, o poder surdo do sagrado ou a vivacidade do desejo”. Ora, Joelma, ao tatuar o próprio nome no corpo, mais especificamente no pé, produz um sentido para si de uma autoafirmação enquanto sujeito do feminino, e que é, no seu caminhar

através dos seus pés, que irá constantemente mover-se a outros espaços em busca de uma legitimidade para si.

Fotograma (28)

Fotograma (29)





Fotograma (30)

Fotograma (31)



Por último, a cena em que Joelma mata o homem que esfaqueou seu marido. Ao ver o marido morto no chão, Joelma, com um pedaço de madeira, acerta golpes na cabeça do assassino. Com Foucault, podemos pensar essas imagens a partir da noção de resistência. Para o autor, a resistência está ligada diretamente a uma relação de poder. Em tal relação, afetos são produzidos. Joelma é afetada pelo desespero de ter visto seu marido ser morto. Maciel Jr. (2013, p. 2) discute os afetos intrínsecos na relação de poder.

Ora, é diante da ideia de que o poder, como relação de forças, funciona sempre como produtor de afetos, que a resistência aparece para Foucault como um terceiro poder da força. Se as forças se definem segundo o poder como um afetar e um ser afetado, resistir é a capacidade que a força tem de entrar em relações não calculadas pelas estratégias que vigoram no campo político. A capacidade que a vida tem de resistir a um poder que quer geri-la é inseparável da possibilidade de composição e de mudança que ela pode alcançar.

Para o autor, a capacidade de resistir está ligada ao poder de criação do sujeito. Na cena, Joelma resiste, através da criação de um outro assassinato, ao desespero de ver seu marido morto. “É a capacidade do humano, enquanto ser vivo, que o define como forças que resistem” (MACIEL JR. 2013, p. 2). Foucault (1988, p. 95) salienta que devemos tratar de resistências, no plural: “possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder”. Na cena em questão, Joelma, em um misto de possibilidades de resistir, busca no comportamento violento e selvagem, a estratégia de intervir na relação de poder que o assassino do marido exercia sobre ela.

No fotograma 30, a câmera filma por cima da geladeira os golpes com que Joelma mata o assassino. Podemos pensar, a partir da estratégia cinematográfica utilizada, que o próprio filme faz um apagamento do cadáver. É colocado em evidência apenas o corpo da mulher, que em seu momento de fúria, toma para si a possibilidade de resistir diante de algo assustador.

Portanto, o olhar detido a esses cinco momentos do curta-metragem, para além dos discursos da biopolítica e da norma, conseguimos perceber o emaranhado discursivo pelo qual o corpo de Joelma se constitui.

3.4 JOELMA, UMA “MOÇA BONITA”, AO SOM DE ANGELA MARIA

Enfim, chegamos ao encontro de Joelma como uma verdadeira dama das noites ao dublar a música “Moça Bonita”, cantada por Ângela Maria.

O objetivo com as análises que se seguiram, até aqui, foi mostrar os diversos atravessamentos discursivos que marcam o corpo de Joelma. As regularidades e dispersões foram evidenciadas nos encadeamentos das imagens e que, conseqüentemente, nos mostraram os discursos devidamente atrelados ao sujeito trans. A partir daqui, tomamos a noção de “cuidado de si”, proposta por Michel Foucault como norteadora para pensar a atuação de Joelma no palco em apresentação numa casa noturna de *shows*. Partindo das análises, observamos que a personagem do curta esteve imersa em diversos lugares e discursos. Então, ao olharmos para sua apresentação, o que essas imagens diriam a respeito de Joelma? Foucault (2006b, p. 11) nos apresenta a seguinte noção para uma ideia do cuidado de si: “é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência”. A vida de Joelma foi marcada por momentos intensos. Suas relações sociais e afetivas demonstram, sobretudo, uma agitação na sua história de vida, uma verdadeira inquietude no processo da sua existência. Tomamos, então, o momento do seu *show* como um lampejo maior do cuidado de si, marcado no corpo e na alma de Joelma.

Foucault discute essa noção de cuidado de si, a partir dos gregos. Para o autor, o cuidado de si sucede de uma ideia de cultura de si, “na qual foram intensificadas e valorizadas as relações de si para consigo”. Pode-se caracterizar brevemente essa “cultura de si” pelo fato de que a arte de existência, sob as suas diversas formas, nela se encontra dominada pelo princípio segundo o qual é preciso ter cuidados consigo (FOUCAULT, 2014b). Assim, é o

princípio de um cuidado de si que caracteriza e comanda o desenvolvimento e organiza a prática dessa cultura de si. Segundo Foucault (2014b, p. 58), por essa expressão é preciso entender que o princípio do cuidado de si adquiriu um alcance bastante geral:

o preceito segundo o qual convém ocupar-se consigo mesmo é, em todo caso, um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes; ele também tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas e aperfeiçoadas e ensinadas; ele constituiu, assim, uma prática social, dando lugar a relações interindividuais, a trocas e comunicações e até mesmo a instituições; ele proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber.

Falando no sujeito transexual, o cuidado de si marca uma prática social que desemboca em um saber construído para esses sujeitos. Essa atividade não constitui um exercício da solidão, mas sim uma verdadeira prática social. Foucault (2014b, p. 61) afirma que “é na medida em que é livre e racional – e livre de ser racional – que o homem é na natureza o ser que foi encarregado do cuidado de si próprio”. O autor acrescenta ainda que o cuidado de si – ou os cuidados que se tem com o cuidado que os outros devem ter consigo mesmo – aparece então como uma intensificação das relações sociais. O cuidado de si aparece, portanto, intrinsecamente ligado a um “serviço da alma” que comporta a possibilidade de um jogo de trocas com o outro e de um sistema de obrigações recíprocas.

Retomando a questão do saber médico, e em deslocamento para o nosso objeto de pesquisa, a saber, a transexualidade, Foucault (2014b, p. 72) vai nos dizer que “na cultura de si, o aumento do cuidado médico foi claramente traduzido por uma certa forma, ao mesmo tempo particular e intensa, de atenção com o corpo”. Nesse sentido, não mais a alma era apenas o centro das atenções no cuidado de si; o corpo passa a ter prioridades, no intuito de priorizar o vigor físico. O corpo com o qual o adulto tem de se ocupar quando cuida dele mesmo não é mais o corpo jovem que se tratava de formar pela ginástica, por exemplo; é um corpo frágil, ameaçado, desgastado por pequenas misérias e que, em troca, ameaça a alma em menor grau, mais por suas exigências vigorosas do que por suas próprias fraquezas (FOUCAULT, 2014b). Ainda no âmbito do saber médico, Foucault (2014b, p. 74) nos chama atenção para uma prática de si que envolve o sujeito e o corpo.

A prática de si implica que o sujeito se constitua face a si próprio, não como um simples indivíduo imperfeito, ignorante e que tem necessidade de ser corrigido, formado e instruído, mas sim como indivíduo que sofre de certos males e que deve deles cuidar, seja por si mesmo, seja por alguém que para isso tem competência. Cada um deve descobrir que está em estado de necessidade, e que lhe é necessário receber medicação e socorro.

Ora, o sujeito transexual deve se inscrever nessa lógica, pois a prática de transformação do seu próprio corpo precede as intervenções médicas. Temos uma prática de si que advém do desejo de redesenhar o corpo. A necessidade de uma intervenção cirúrgica, em alguns casos, então torna-se competência da medicina.

Assim, ao demarcarmos esse quadro de um cuidado de si do sujeito transexual, seguimos nossas análises para pensar o momento em que a personagem Joelma apresenta seu espetáculo artístico. De saída, já marcamos esse momento como uma prática de cuidado de si sobre si mesmo.

Ao pensar em um show, nos vem a memória do som, da música, do espetáculo. Joelma interpreta a música “Moça Bonita” de autoria de Jair Amorim e Evaldo Gouveia lançada no ano de 1976, cantada por Ângela Maria. A letra da música está no anexo 1. A seguir, as análises dos fotogramas.

Fotograma (32)

Fotograma (33)





Fotograma (34)

A cena começa com a câmera em um plano aberto com iluminação escura, dando a ver alguns clientes da casa noturna e ao fundo o palco, e nele Joelma está por trás do pedestal do microfone, de costas para o público e de braços abertos. No fotograma 33, a personagem levanta o braço direito por cima da cabeça; já no fotograma 34, ela mantém o braço direito esticado e levanta o braço esquerdo. Nesse instante, a música ainda está nos seus primeiros acordes instrumentais.

Os braços estirados no fotograma 32 remetem ao fotograma 15, no qual a personagem, diante do Cristo crucificado na igreja, também abre os braços como se estivesse pregada na cruz. Esse batimento entre os dois fotogramas parece ser bastante instigante. O que pensar desse mesmo posicionamento do corpo na igreja e na casa de *shows*? Dois lugares, dois funcionamentos discursivos. A igreja é o lugar do sagrado e a casa de *shows* o lugar do profano. Ao expor sobre os rituais de uso do discurso em sociedade, comentando o seu processo de efetivação social, Foucault (1996, p. 39) afirma: “os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos e, em parte também, políticos não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos”. A religiosidade aparece para Joelma como uma prática preestabelecida, e as imagens nos fazem ver uma regularidade de tal prática até mesmo no ambiente oposto ao que se tem de memória com relação à igreja. O movimento dos braços leva a pensar em um descolamento da cruz, já que, no fotograma 32, seus braços estão abertos e se levantam, como mostra a sucessão das imagens. Ao conseguir descolar-se da posição cristã, ela dá início à sua apresentação artística.

Fotograma (35)
Letra da música: “uma rosa cor
de sangue”

Fotograma (36)
Letra da música: “cintila em sua
mão”





Fotograma (37)
 Letra da música: “um sorriso
 que nas sombras, não diz nem
 sim nem não”

Prosseguindo o espetáculo, Joelma vira-se para o público e empunha uma rosa vermelha e inicia a dublagem da música. Tomamos para análise a questão relativa à cromaticidade das imagens, que trataremos aqui como “cromático-discursivo” (MILANEZ, 2012, p. 4). Nos fotogramas 35 e 36 é possível observar duas cores principais, o azul e o rosa. No fotograma 35, o azul se mistura com o rosa, já no fotograma 36, o rosa aparece mais intenso. Ao acessar a memória histórica das cores, conseguimos afirmar que o azul é uma cor predominante ao gênero masculino e o rosa, ao gênero feminino. O corpo do qual tratamos aqui, é um corpo transexual, aquele que se transformou de um gênero ao outro. Assim, a transição das cores na cena, cria uma atmosfera para a transexualidade. Do azul-homem, para o rosa-mulher. E em meio a cor da cena, ainda se tem uma rosa-flor. Nessa transição, a letra da música marca a rosa com cor de sangue. Ao acessarmos os lugares por onde o corpo de

Joelma passou, lembraremos da cirurgia de Redesignação Sexual, ali no centro cirúrgico, local no qual o sangue se faz presente. E é exatamente nesse fotograma, o da mudança da cor de azul em rosa, que a rosa-flor com cor de sangue vem marcar o lugar da transformação do corpo biológico, com o corte na carne que libera o sangue, e produz, na materialidade fílmica, o tom de rosa, lugares do feminino. Já no fotograma 36, a letra afirma o cintilar da rosa em sua mão, como quem diz: sou mulher, tenho uma rosa brilhando em minhas mãos.

A rosa enquanto uma flor é, entre muitas, uma metáfora para o feminino. Do fotograma 35 ao 37, a iluminação da cena sai de uma penumbra escura para uma iluminação que coloca a personagem no centro da cena e faz aparecer as cores e contornos da flor e do corpo. Primeiro, um corpo na escuridão, ainda marcado pelo azul do masculino e, na decorrência das imagens, o corpo se ilumina, dando a ver um corpo com seus contornos femininos (figurino, maquiagem, cabelos longos, etc.) e a rosa-flor que simboliza esse lugar alçado do corpo ao feminino.

Fotograma (38)

Letra da música: “põe
na boca a cigarrilha / e
mais ascende o olhar”

Fotograma (39)

Letra da música: “que
conhece o bem”



Fotograma (40)
Letra da música: “e o
mal”

Fotograma (41)
Letra da música: “de
quem quiser amar”



Joelma continua a fazer seu *show*. Os fotogramas 38 ao 41 trazem expressões bem marcadas do rosto da personagem. No fotograma 38, com a rosa feita de cigarrilha, a música dirá que esse ato ascende ainda mais o olhar. Em seguida, com seu braço apontando para o

alto, cantará que conhece o bem, e logo depois com o braço apontado para baixo, dirá que conhece o mal. Por último, balançando a rosa de um lado para o outro, completará a estrofe ao dizer: de quem quiser amar.

Nos fotogramas 39 e 40, é possível, mais uma vez, fazer o batimento com o discurso religioso. Ao apontar para o alto e dizer que conhece o bem, Joelma estaria apontando para o céu, o lugar do bem para os cristãos. Ao apontar para baixo e dizer que conhece o mal, estaria mostrando o inferno, lugar no qual mora o mal, na lógica cristã. No entanto, no fotograma 40, a música afirma: de quem quiser amar. E nesse instante, em ato que lembra os rituais do candomblé, a personagem vai usar do seu corpo para sacudir a rosa de um lado para o outro diante de si. Esse movimento do corpo, atravessado pela música, produz um sentido de unificação do discurso religioso, no momento do mover a rosa de um lado para o outro, depois de ter apontado o bem e o mal, para cima e para baixo.

Fotograma (42)
Letra da música: “De vermelho
e negro vestindo a noite o
mistério trás”

Fotograma (43)
Letra da música: “De colar de
cor”





Fotograma (44)
Letra da música: “de brinco
dourado a promessa faz”

Dentro da descontinuidade da narrativa do curta, a última sequência de imagens é a segunda parte da apresentação de Joelma na casa noturna de shows. Esse momento é quando a música ganha força nas melodias e a personagem toma conta do palco com gestuais e rodopios bem marcados. No fotograma 42, a câmera filma Joelma de longe, mostrando o público em primeiro plano. A cromaticidade da cena marca o que a letra da música coloca ao falar do vermelho e negro vestindo a noite. Nos fotogramas 43 e 44, a câmera toma de close o rosto e, logo em seguida, o corpo para evidenciar os gestos, nos quais são mostrados o colar e o brinco que a letra traz. Mais uma vez, a feminilidade toma forma no corpo de Joelma. Os brincos, o colar, o vestido e sua cabeleira negra vão compondo um corpo de mulher.

Fotograma (45)
Letra da música: “Mas,
cuidado amigo ela é bonita
Ela é mulher”

Fotograma (46)
Letra da música: “Ela é Moça
Bonita”





Fotograma (47)
Letra da música: “Girando,
girando, girando lá”

O *show* vai chegando ao fim. No entanto, a música, Joelma e o corpo ainda tem sua última nota a tilintar. No fotograma 45, com a mão direita levantada e o rosto virado para o lado oposto, ela vai dizer: “cuidado! ela é bonita, ela é mulher”. Ou melhor: eu, Joelma, sou bonita, sou mulher! Em seguida, com a câmera em *close* fechado no rosto, a música é enfática ao afirmar sobre aquele corpo: ela é moça bonita! E por fim, seu corpo rodopia pelo palco ao cantar o verso de girando, girando, girando... Ao girar pelo palco, com um sorriso no rosto, Joelma vai marcando seu lugar enquanto mulher. Nos giros que sua vida deu, atravessados por tantos discursos institucionalizados, o seu corpo e seus desejos parecem ter encontrado uma melodia bem afinada.

O corpo de Joelma esteve sempre presente no percurso deste capítulo. Podemos observar que Joelma, enquanto sujeito atravessado pelos discursos sociais, encontrou possibilidades para exercer o cuidado de si diante dos outros. Tais discursos, também, inserem o sujeito em uma lógica normatizante da vida, ou seja, determinados discursos levam a mulher transexual, por mais que ela busque sua singularidade, a manter-se em uma lógica que a sociedade julga ser normal para o comportamento da mulher. A vida de Joelma passa por momentos difíceis e conturbados, mas também o seu lugar de mulher transexual tem o apogeu no palco da boate. As memórias de Angela Maria são atualizadas no corpo e na vida de Joelma, marcando uma retomada, nos dias atuais, da história da mulher do século passado. Vejamos a seguir, mais um curta-metragem com sua narrativa a respeito da transexualidade.

4 DA ALEGRIA, DO MAR E DE OUTRAS COISAS: O CURTA-METRAGEM

O curta-metragem “Da Alegria, Do Mar e De Outras Coisas”, também baseado em fatos reais, foi lançado no ano de 2012. A produção cinematográfica ocorreu na Bahia, com roteiro e direção da cineasta e jornalista baiana Ceci Alves. O curta-metragem conquistou quatro prêmios no I Festival de Curtas do Vale do Jacuípe, em Riachão do Jacuípe (BA): melhor montagem (Dedeco Macedo), melhor fotografia (Pedro Demanocisch), melhor ator (Rodolfo Lima) e melhor direção (Ceci Alves). O curta, com duração de 13:20 min, é livremente inspirado na história real das travestis baianas Júnior da Silva Lago, 22 anos, a Luana, assassinada por policiais militares, e da travesti sobrevivente, Jocimar Oliveira do Carmo, a Joice (CINEINBLOG, 2015).

O curta tem início com os *banners* das instituições e locais que apoiaram a produção do filme. Junto com essa apresentação dos *banners*, inicia os primeiros acordes da música “Mudanças” entoada pela cantora Vanusa; alguns segundos depois, o espectador ouve homens gritando e quebrando garrafas e algumas pessoas chorando. Em seguida, o som diminui até cessar e aparece o nome do filme.



Na cena seguinte, a câmera mostra uma sala que parece ser um camarim e um corpo caído no chão que parece estar machucado, pela dificuldade em levantar-se. Segundos depois, o camarim torna-se perceptível. O corpo que é de homem e usa uma toca na cabeça e um roupão de cetim vermelho, se levanta e segue até a vitrola de vinil, colocando a música “Mudanças” para tocar. Com a música em curso, o corpo masculino logo se mostra com traços femininos, ao sentar na cadeira de frente ao espelho e cantarolando a letra da música, deixa ver o rosto maquiado e machucado como se tivesse apanhado de outra pessoa. O olhar do personagem é triste e demonstra dor. A câmera passa a mostrar, em *close*, o painel de fotos pendurado na parede, com fotografias de duas mulheres, um recorte de jornal onde tem

escrito: “Corpo de travesti aparece na Praia de Stella Maris” e um calendário do ano 2000. A câmera retorna em *close* para o rosto da personagem que continua cantarolando junto com a música, limpando os machucados e retocando a maquiagem. Em *flashback*, são mostradas cenas de espacamento em uma praia e a personagem em um quarto fumando cigarro. A cena retorna para o camarim e a maquiagem continua ser feita frente ao espelho.

A próxima cena inicia com dois homens retirando de maneira agressiva duas travestis de um carro; uma delas é a personagem da qual já venho falando acima. Com arma em punho, os dois homens fazem as duas caminharem na areia da praia em direção ao mar. A câmera vai acompanhando o desespero das duas travestis. Uma delas canta um trecho da música “Mudanças” para a outra que chora. A cena termina com os dois sequestradores parados, armas em punho, e as travestis caminhando em direção ao mar.

Na sequência, é mostrado um cartaz do *show* que será apresentado em memória de Nem, a travesti que foi assassinada. A personagem principal aparece no camarim em trajes íntimos e vai até a parede pegar um vestido vermelho que se encontra pendurado no cabide, ela admira o vestido em frente ao espelho. Em seguida, a cena mostra a personagem em um quarto retirando as roupas do guarda-roupas e colocando na mala, ao fundo ouve o som de rádio que relata que o caso do assassinato da travesti Nem foi solucionado por conta denúncia feita pela travesti Joy, e por conta disso ela será levada para outra cidade pelo programa de proteção às testemunhas. Logo depois, ouve-se um *click* parecido com o som emitido por uma secretária eletrônica e a voz do assassino faz ameaças contra Joy que continua a colocar roupas na mala de forma rápida e desesperada.

Na cena seguinte, Joy está no camarim colocando uma peruca loira com a música “Mudanças” cantada por Vanusa, segundos depois Joy está no palco, com figurino e maquiagem, dublando a referida música. Ao terminar, ela sai do palco em direção ao camarim. Lá, pega a mala e uma foto presa no espelho, volta pelo salão da casa noturna, onde havia realizado o *show* e sai pela porta principal em direção à rua. Ao sair, pára na calçada e ao olhar para o outro lado da rua vê sua amiga Nem; o jogo de imagens mostra que é imaginação de Joy. Nessa imaginação, ela relembra o momento em que o carro dos assassinos parou na rua e Nem foi até eles acreditando serem clientes para fazer programa. Ao chegar na janela do carro, um deles arrasta Nem para dentro carro e um outro desce e coloca Joy no porta-malas. A câmera volta para Joy que continua parada na calçada e o rosto dela demonstra um certo pesar por tudo que ocorreu. Ela sai caminhando pela rua, ouve-se apenas o barulho dos sapatos, segundos depois é mostrada a imagem do mar, como se a câmera estivesse mergulhando na água.

Por fim, a tela fica preta e iniciam os créditos junto com os primeiros acordes da música “Mudanças”, em seguida, a cena de Joy dublando a música na casa noturna de shows é retomada por mais alguns segundos e depois a tela fica preta novamente com os créditos do filme que seguem até o final.

4.1 CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADES: A MÚSICA E O CORPO

Aqui, interessa-nos aprofundar mais na historicidade musical dos anos 1970. Mostrar as condições de possibilidade e de existência que fizeram emergir a música “Mudanças” da cantora Vanusa no final da referida década.

Vanusa Santos Flores é paulista de Cruzeiro, nascida em 22 de setembro de 1947, mas foi criada em Frutal, Minas Gerais, cidade onde deu início à carreira de cantora. Começou como cantora aos 16 anos, no interior de Minas, onde vivia. Depois de se apresentar em festas e bailes, foi para São Paulo, onde estreou em 1966 no programa “O Bom”, de Eduardo Araújo, na TV Excelsior. O primeiro sucesso de Vanusa na Jovem Guarda foi “Pra Nunca Mais Chorar” (Carlos Imperial/ E. Araújo). Participou de programas humorísticos de televisão, de festivais da canção e gravou outros discos, entre eles o de 1973, com seu maior sucesso, “Manhãs de Setembro”, sua e de Mário Campana. Também emplacou “Paralelas” de Belchior, em 1977, e “Mudanças” (Sérgio Sá/ Vanusa), em 1979. Gravou mais de 20 discos ao longo de sua carreira, além de ter participado como atriz de espetáculos como o musical “Hair”, em 1973. Casada diversas vezes, teve relacionamentos complicados que interferiram em sua carreira. Em 1997, lançou sua autobiografia, “Ninguém é mulher impunemente”, acompanhada do espetáculo “Ninguém é louca por acaso”, meio musical, meio autobiográfico, na capital paulista (SCHILLER, 1999).

No Brasil, na década de 1970, houve intensa movimentação de lutas políticas, por conta do período do governo militar que impedia a liberdade de expressão nas diversas linhas culturais. A música, em particular, sofreu com a censura sob suas letras nesse período. Segundo Paranhos (2015, p. 1), “a capacidade criativa entrara em recessão no campo da cultura e, nessas circunstâncias, poucos vislumbravam a possibilidade de, a curto prazo, reverter-se tal situação. De acordo com o diagnóstico dominante, imperava a ‘falta de ar’, que impedia a oxigenação da criação cultural”. No entanto, mulheres assumiram seu protagonismo na cena musical dos anos 1970. A cantora Vanusa, por exemplo, encarnando o duplo papel de compositora e intérprete, disparou verdadeiros panfletos, até com direito a discurso gravado,

próprio de quem sobe num palanque imaginário para desfraldar bandeiras em tom estridente (PARANHOS, 2015).

Nesse momento, Vanusa lança a música “Mudanças”, com letra forte e que reivindicava os direitos das mulheres pela liberdade de poder viver da maneira que melhor conviesse. Em entrevista ao *site* UOL (DIAS, 2015), Vanusa afirma que foi “uma das primeiras compositoras a fazer música para as mulheres, Mudanças, por exemplo, no momento em que me separei de Antônio Marcos. Eu sempre tive dois tipos de fãs: as mulheres e os gays”. Os versos descrevem, em parte, a realidade da mulher naquele determinado momento histórico, e por outro lado, reivindica o lugar da mulher na sociedade. A título de ilustração, a letra da música se encontra no Anexo 2.

Em 1997, foi lançado o livro da autobiografia de Vanusa, no qual ela relata seus amores e dissabores na vida. Na orelha do livro, sua amiga e jornalista Léa Penteado escreve o seguinte:

Vanusa Santos Flôres. Nem tão santa, nem tão flor. Única, exclusiva, corajosa, andou sempre na contramão da história e pagou muito caro por isso. Contestou as normas de uma época em que era proibido namorar cantores de sucesso: casou-se com um e posou grávida. Cantou que era contra as drogas e foi severamente patrulhada. Fez parte do elenco do musical “Hair” com a mesma categoria com que aplicava golpes de luta livre em programas de TV com Renato Aragão. Saiu dos grandes palcos para cantar em qualquer clube do interior onde alguém a aplaudisse. Casou, descasou quantas vezes quis, saindo sempre com o coração arrebatado, o bolso vazio e uma vontade danada de recomeçar. Não poupou sentimentos, mesmo nas relações mais simples. Como uma trapezista, num salto mortal sem rede, se atirava para a luz que a vida lhe apontava. Mesmo havendo apenas uma penumbra no fim do túnel, assim como Polyana, Vanusa seguia fazendo o jogo do contente: um dia tudo vai dar certo. E lá ia a loura carregando filhos, livros, discos e, por incrível que pareça, um antigo gramofone, numa capacidade jamais vista para desempacotar mudanças. Saía de casas sofisticadas para pequenos apartamentos com uma disposição invejável. Foi generosa ensinando às mulheres sua filosofia de vida: vasculhar gavetas e jogar fora o que não presta. Neste pão e tira com centenas de experiências, manteve-se fiel à família, aos amigos e aos princípios religiosos. Uma cara só, tão verdadeira quanto a marca registrada da franja loura que desaba em seu rosto. Teimosa, decidida, bem-humorada. O tempo lhe foi pródigo. Chegou inteira aos 50 anos, exibindo orgulhosamente 3 filhos e 4 netos. Numa atitude de prestar contas à vida e a si mesma, num total desprendimento, resolveu colocar tudo em pratos limpos. Deliciosamente escancarou suas mazelas, mantendo a integridade. Contou tudo o que sempre especularam sobre os seus amores, em total transparência. Tão transparente quanto os sentimentos que, sem nenhum pudor, pularam de galho em galho buscando abrigo. Não importa onde esta história vai acabar, pois assim como o título do livro, começa agora um novo capítulo para Vanusa Santos Flôres. Nem tão santa, nem tão flor, uma mulher que vale a pena (SCHILLER, 1999).

As palavras escritas pela jornalista falam da mulher Vanusa e sobre sua construção no social, principalmente naquela época em que as mulheres famosas precisavam manter suas vidas o mais celestial possível. No entanto, Vanusa sempre tentou fugir às regras que eram impostas. Na autobiografia, ela relata que era um a época em que “os ídolos da juventude não podiam se casar, ou perdiam o lugar no coração dos fãs. O arquétipo da época era “O Pequeno Príncipe”, de Saint Exupèry, o jovem bonito, puro, inocente, vindo de algum lugar do céu para viver entre os mortais” (SCHILLER, 1999, p. 80). Ainda sobre sua personalidade forte, Vanusa afirma: “eu era decidida, enfrentava meu pai feito louca para conduzir meu trabalho como achava melhor, desenhava minhas próprias roupas, que mamãe confeccionava para mim” (SCHILLER, 1999, p. 80).

Sua relação familiar era bastante conturbada, principalmente com o pai. Ao “perder” a virgindade com o cantor Wanderley Cardoso, contou ao pai, que, segundo ela, estatalou os olhos e não conseguiu dizer nada, mas estava escrito no rosto dele a vontade de lhe virar pelo avesso. Afirma ainda: “naquela época eu já costumava dizer que o hímem devia ser tirado com bisturi, como se faz com o homem na circuncisão. Assim, nenhum homem poderia se gabar de ter ‘tirado’ a virgindade de uma mulher” (SCHILLER, 1999, p. 81).

As atitudes da cantora Vanusa demonstram sua posição, enquanto mulher, diante das repressões que eram impostas sobre o corpo feminino. Segundo ela, sempre lutou para que a mulher e, conseqüentemente, o corpo feminino, pudesse gozar dos prazeres que lhe eram inerentes.

Nas tramas da história, Courtine (2013, p. 12) afirma que “o corpo é, de fato, uma invenção teórica recente: antes da virada do século XX, ele não exercia senão um papel secundário na cena do teatro filosófico onde, desde Descartes, a alma parecia exercer o papel principal”. O autor acrescenta que “esta invenção emergiu primeiramente da psicanálise, quando Freud soube mostrar, em seus ‘estudos sobre a histeria’ (1895), que dependia do inconsciente falar através do corpo” (COURTINE, 2013, p. 13). Assim, o corpo é marcado na História por condições de possibilidades que o fazem emergir como objeto de pesquisa.

Segundo Courtine *et. al.* (2008, p. 9), “‘nosso corpo nos pertence!’ – gritavam no começo dos anos 1970 as mulheres que protestavam contra as leis que proibiam o aborto, pouco tempo antes que os movimentos homossexuais retomassem o mesmo *slogan*”. O corpo aparece como objeto de protesto circunscrito naquelas condições históricas. A década vigente é a mesma em que Vanusa escreve e canta a música “Mudanças”. Courtine *et. al.* (2008, p. 9) nos fala da relações de poder daquela época:

O discurso e as estruturas estavam estreitamente ligados ao poder, ao passo que o corpo estava do lado das categorias oprimidas e marginalizadas: as minorias de raça, de classe ou de gênero pensavam ter apenas o próprio corpo para opor ao discurso do poder, à linguagem como instrumento para impor o silêncio aos corpos.

Ao pensar com Foucault as relações de poder, temos relações complexas e que implicam em uma multiplicidade de efeitos. Revel (2005, p. 67) consegue compreender de maneira resumida o que Foucault pensa sobre as relações de poder:

[...] suas análises efetuam dois deslocamentos notáveis: se é verdade que não há poder que não seja exercido por uns sobre os outros - "os uns" e "os outros" não estando nunca fixados num papel, mas sucessiva, e até simultaneamente, inseridos em cada um dos pólos da relação -, então uma genealogia do poder é indissociável de uma história da subjetividade; se o poder não existe senão em ato, então é à questão do "como" que ele retoma para analisar suas modalidades de exercício, isto é, tanto à emergência histórica de seus modos de aplicação quanto aos instrumentos que ele se dá, os campos onde ele intervém, a rede que ele desenha e os efeitos que ele implica numa época dada. Em nenhum caso, trata-se, por consequência, de descrever um princípio de poder primeiro e fundamental, mas um agenciamento no qual se cruzam as práticas, os saberes e as instituições, e no qual o tipo de objetivo perseguido não se reduz somente à dominação, pois não pertence a ninguém e varia ele mesmo na história.

Assim, o corpo nos anos 1970 estava inserido nesse exercício de forças que lutava para se impor diante da sociedade repressora. As práticas de gritar o pertencimento do corpo a cada sujeito e de fazer dele o que bem lhes conviesse configura uma relação de poder, sendo um instrumento importante de libertação. Assim, para Courtine *et. al.* (2008, p. 9), “as aspirações individuais colocaram o corpo no coração dos debates culturais, transformaram profundamente a sua existência como objeto de pensamento”.

Colocada essas questões pertinentes à historicidade do corpo e da música para a cantora Vanusa, cabe ressaltar a emergência do discurso da sexualidade atrelado ao corpo.

4.2 A SEXUALIDADE ENQUANTO DISCURSO

Segundo Foucault (1988, p. 7), as práticas sexuais até o século XVII não procuravam segredos, as palavras eram ditas sem reticência e não havia disfarces: “gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos ‘pavoneavam’”. Já no século XIX, a sexualidade é cuidadosamente encerrada e muda-se para dentro de casa, a família a confisca:

O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 1988, p. 8).

Inicia-se um tempo do sexo não-dito. Não era possível publicizar o sexo. As pessoas deveriam manter suas relações e sua sexualidade guardada entre as quatro paredes do quarto, no qual apenas os casais eram autorizados a gozar dos prazeres sexuais. Foucault (1988) acredita que tal discurso sobre a repressão moderna do sexo se sustenta, pois é fácil de ser dominado. “Uma grave caução histórica e política o protege; pondo a origem da Idade da Repressão no século XVII, após centenas de anos de arejamento e de expressão livre, faz-se com que coincida com o desenvolvimento do capitalismo: ela faria parte da ordem burguesa”. A força de trabalho, ao ser explorada, invisibiliza que o sexo seja praticado aos prazeres, reduzindo-o à reprodução. Foucault (1988, p. 8) ainda trata da transgressão sexual ao dizer:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura. Daí essa solenidade com que se fala, hoje em dia, do sexo.

Nesse sentido, falar em sexo pode tornar-se algo transgressor, pois, por estar alçado ao lugar da proibição, funciona aí uma espécie de feitiçismo de interesse sexual.

Por tratarmos neste trabalho a respeito da transexualidade, Foucault (1981), em uma entrevista intitulada “Da amizade como modo de vida”, discute sobre a homossexualidade, uma questão que, conforme anunciamos anteriormente, deslocaremos para discutir a transexualidade nesse intermeio da sexualidade. Foucault (1981, p. 1) afirma que “o problema não é o de descobrir em si a verdade sobre seu sexo, mas, mais importante que isso, usar, daí em diante, de sua sexualidade para chegar a uma multiplicidade de relações”. O autor coloca em pauta a questão da sexualidade ser vivenciada na sua diversidade de possibilidades. “E essa, sem dúvida, é a razão pela qual a homossexualidade não é uma forma de desejo, mas algo de desejável. [...] É para essa direção que caminham os desenvolvimentos do problema da homossexualidade, para o problema da amizade”.

Quando Foucault (1981) questiona que a problemática não está em descobrir a verdade sobre seu sexo, mas sim, utilizar da sexualidade para alcançar uma multiplicidade de relações, há aí algo de exaltação da relação do sujeito com o outro, muito mais do que a insistência de

discursos institucionalizados que, por vezes, matêm discursos fixos sobre a sexualidade. Foucault (1981) acredita na importância das relações, muito mais do que na importância de se buscar qual o sexo certo ou errado. No entanto, nos dias de hoje, ainda existe uma verdadeira caçada às sexualidades que não estão dentro dos padrões heteronormativos.

Vale ressaltar que falar em homossexualidade⁸ não é o mesmo que falar em transexualidade. São duas coisas diferentes. Aqui, tomamos a homossexualidade da qual nos fala Foucault (1981), para pensar a transexualidade em deslocamento, em um quadro ampliado sobre sexualidade. A homossexualidade figura no campo da orientação sexual, ou seja, como cada um orienta seu afeto e seu desejo, se para meninas, meninos ou para os dois. Ser transexual, ou melhor dizendo nesse caso, ser transgênero é uma forma de identidade de gênero – a maneira como uma pessoa se vê e ao gênero com o qual se identifica. Uma pessoa transexual pode ser hetero, *gay* ou bissexual. Se pensarmos a transexualidade como algo do desejo do sujeito em equiparar seu corpo com a sua identidade de gênero, temos então uma questão de implicação do sujeito diante da transformação do corpo.

A questão de identidade é algo importante para discutirmos nesse momento. Foucault (2004c), em uma outra entrevista, intitulada “Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade”, coloca a identidade como diferenciação e, conseqüentemente, como uma mola produtora, e não simplesmente algo que impõe ao sujeito uma linha fixa para ser sempre o mesmo.

Se devemos nos posicionar em relação à questão da identidade, temos que partir do fato de que somos seres únicos. Mas as relações que devemos estabelecer conosco mesmos não são relações de identidade, elas devem ser antes relações de diferenciação, de criação, de inovação. É muito chato ser sempre o mesmo. Nós não devemos excluir a identidade se é pelo viés da identidade que as pessoas encontram seu prazer, mas não devemos considerar essa identidade como uma regra ética universal (FOUCAULT, 2004c, p. 266).

Devemos considerar a pluralidade do sujeito. Nós, em nossa existência, habitamos diversas identidades. Tomemos algumas imagens do curta-metragem “Da Alegria, do Mar e de Outras Coisas” para observar essa discussão.

⁸ Utilizamos o termo homossexualidade, em detrimento do termo homoafetividade, seguindo o termo usado por Michel Foucault, principal teórico aqui referendado.

Fotograma (48)

Fotograma (49)





Fotograma (50)

Estamos aqui, ali, alhures. Estamos sempre entre um e outro. É esse “entre” que vai constituindo as identidades de cada sujeito. Os fotogramas acima mostram a personagem principal do curta-metragem em três situações distintas. No primeiro, uma foto que traz o abraço marcando um instante de amizade; no segundo, ela está no palco, sendo artista; no terceiro, na rua, ocupando o espaço urbano. É preciso deter nosso olhar para o corpo. A estratégia cinematográfica utiliza da proximidade e distanciamento das lentes da câmera para mostrar o corpo da personagem. E nesse vai e vêm das lentes, podemos ver um corpo de uma mulher transexual que aparece primeiro com cabelos pretos, depois com cabelos loiros e, por último, com uma touca na cabeça. Trago esses três mínimos detalhes marcados no corpo, para pensar exatamente essa pluralidade que habita o corpo do sujeito. O corpo nos mostra, nesses três fotogramas, que podemos ser um e vários, ao mesmo tempo. Contudo, Foucault (2004c, p. 266) problematiza que a identidade em nosso tempo ainda “é uma identidade que nos limita e, penso eu que temos (e devemos ter) o direito de ser livres”.

Foucault, ainda no campo das homossexualidades, questiona o motivo pelo qual a homossexualidade se torna perturbadora na sociedade. Segundo ele, a problemática se insere no instante em que a homossexualidade não se caracteriza apenas no sexo entre duas pessoas do mesmo gênero, mas é aportada na afetividade, carinho, amizade, coleguismo, companheirismo, “aos quais uma sociedade um pouco destrutiva não pode ceder espaço sem temer que se formem alianças, que se tracem linhas de força imprevistas” (FOUCAULT, 1981, p. 2). E acrescenta, ainda, que “estas relações instauram um curto-circuito e introduzem o amor onde deveria haver a lei, a regra ou o hábito” (FOUCAULT, 1981, p. 2). Em deslocamento para a transexualidade, é possível pensar nessa seara, que o corpo deixa de habitar na lei e na regra para constituir um outro lugar, fora dos parâmetros impostos no social, tornando-se, assim, algo de desejável, como Foucault (1981) mesmo apontou, no caso

da homossexualidade. O autor insiste na noção de modo de vida para a homossexualidade: “pode dar lugar a relações intensas que não se pareçam com nenhuma daquelas que são institucionalizadas e me parece que um modo de vida pode dar lugar a uma cultura e a uma ética” (FOUCAULT, 1981, p. 2), cabendo ao sujeito não precisar se identificar com as máscaras visíveis do homossexual, tampouco com os traços psicológicos. Podemos pensar em um modo de vida para a transexualidade. Segue esse mesmo caminho que Foucault trata da não institucionalização das relações. A transexualidade deve ser encarada como mais uma possibilidade de existência para o sujeito. Como mais um modo de vida possível. Relembro os fotogramas apresentados acima. O transexual visível em seu corpo, traz essa pluralidade.

Tomemos uma outra vertente no caminho da história das sexualidades, e que vai contribuindo para a possibilidade de poder se falar dessas outras formas de sexualidade na atualidade. Ao ser questionado a respeito da relação entre mulheres, Foucault (1981, p. 4) diz que “o corpo da mulher desempenhou um grande papel e os contatos entre os corpos femininos: uma mulher penteia outra mulher, ela a ajuda a se maquiar e se vestir. As mulheres tinham direito ao corpo de outras mulheres, segurar pela cintura, abraçar-se”. Esse posicionamento aponta para um discurso da sexualidade feminina, em que é, de certa forma, possível socialmente duas mulheres estarem juntas. Foucault (1981) conclui a entrevista “Da amizade como modo de vida” afirmando que uma cultura homossexual deve possibilitar os instrumentos para relações polimorfos, variáveis, individualmente moduladas, ou seja, cada sujeito, e conseqüentemente o social, devem estar alinhados para constituir relações mais abertas e plurais. O discurso das homossexualidades, no qual a transexualidade (que como já discutimos, é algo distinto) também se insere no campo de lutas sociais, vai se constituindo historicamente, dentro de um vasto campo de verdades possíveis para a constituição dos sujeitos. Assim, falamos em lutas sociais dentro de um quadro discursivo que retoma uma verdade para o sujeito transexual.

4.3 JOGOS DE VERDADE PARA O CORPO E A SEXUALIDADE

Para problematizar ainda mais o discurso da sexualidade, tomamos no texto “Sexualidade e Solidão”, o que Foucault (2006a) chama de técnicas de si. A técnica de si implica em uma série de obrigações de verdade para o sujeito: é preciso dizer a verdade. E, ainda, outras muitas imposições que são consideradas relevantes, no tocante à constituição, ou para a transformação de si (FOUCAULT, 2006a). Atentemo-nos, aqui, à verdade. Revel (2005, p. 86) afirma que

cada sociedade possui seu próprio regime de verdade, isto é, "os tipos de discurso que elas acolhem e fazem funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros ou falsos, a maneira como uns e outros são sancionados; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o poder de dizer aquilo que funciona como verdadeiro".

Segundo Foucault (2006a), a verdade no ocidente está ligada diretamente ao cristianismo. Como exemplo, ele cita que existe "a obrigação de sustentar como verdadeiras um conjunto de proposições que constituem o dogma, a obrigação de considerar certos livros como fonte permanente de verdade e a de aceitar as decisões de certas autoridades em matéria de verdade" (FOUCAULT, 2006a, p. 95).

Quanto mais descobrimos a verdade sobre nós mesmos, mais devemos renunciar a nós mesmos; e quanto mais queremos renunciar a nós mesmos, mais é necessário iluminar a realidade de nós mesmos. Isto - essa espiral da formulação da verdade e da renúncia à realidade - é o cerne das técnicas de si praticadas pelo cristianismo (FOUCAULT, 2006a, p. 96).

É preciso questionar, nessa infinita espiral de verdade, a importância dada à sexualidade desde o início dos séculos da era cristã. Foucault (2006a, p. 97) interroga: "Por que existe uma ligação tão fundamental entre a sexualidade, a subjetividade e a obrigação de verdade?". A monogamia aparece como modelo primordial na sociedade a partir do cristianismo, se constata uma evolução na direção da retração da célula familiar, da verdadeira monogamia, da fidelidade entre pessoas casadas e de um empobrecimento dos atos sexuais. Para Foucault (2006a, p. 98), "o cristianismo propôs um novo modelo de concepção de si como ser sexual". Temos, assim, um imbricamento do discurso sexual com o discurso religioso.

A problematização então, para Foucault, seria o questionar os jogos de verdade – isto é, as relações por meio das quais o ser humano é construído historicamente como experiência – que permitem ao homem pensar-se quando se identifica como louco, como doente, como desviado, como trabalhador, como transexual, como quem vive ou quem fala, ou ainda como homem de desejo. Segundo Foucault, os jogos de verdade "não são a descoberta do que é verdadeiro, mas das regras segundo as quais aquilo que um sujeito diz a respeito de um certo objeto decorrente da questão do verdadeiro e do falso" (REVEL, 2005, p. 87). Ao trazer o corpo trans para perto dessa noção, podemos pensar nas condições de possibilidades que o faz emergir no discurso da sexualidade, lugar no qual o sujeito trans está inserido.

Fotograma (51)

Fotograma (52)





Fotograma (53)

O corpo trans é um corpo fora da ordem, fora de uma lógica formal e aceita no campo social, fora da ordem dada pelas instâncias do poder. A contemporaneidade reafirma constantemente o discurso heteronormativo, dado como verdadeiro. O discurso da transexualidade é posto como falso. A heterossexualidade é quem dita as regras, é o normatizado. Esse é o quadro da transexualidade dentro da estrutura social atual. Ao analisar a sequência fílmica posta nos fotogramas 51 ao 53, nos quais mostram a narrativa do sequestro, podemos ver um jogo de verdade instaurado para o sujeito transexual. Enquanto questão de verdade, o fotograma 51 mostra a transexual trabalhando como garota de programa na noite soteropolitana. Está posta aí, uma verdade instituída em torno dessas pessoas que se dispõem a trabalhar na noite como “garota de programa”, produzindo uma técnica de si que traz alguma transformação para o sujeito. Em seguida, temos um sequestro seguido de violência física em relação à transexual. Portanto, a violência na contemporaneidade posta ao sujeito trans se materializa na relação com outro sujeito que insiste em reafirmar apenas saberes e verdades de uma tradição heteronormativa. A relação do sujeito com os jogos de verdade está sendo mostrada aí a partir de uma prática violenta.

4.4 A MÚSICA ENQUANTO ESCUTA: O ROSTO EM EVIDÊNCIA



Fotograma (54)
Letra da música: “Dançar e
cantar por hábito”

Fotograma (55)
Letra da música: “E não ter
cantos escuros”



Fotograma (56)
Letra da música: “Pra
guardar os meus segredos”

Fotograma (57)
Letra da música: “Parar de dizer:
‘Não tenho tempo pra vida/ Que
grita dentro de mim’”

está

em evidência

O

corpo

nessa

sequência, mais precisamente o rosto. Como estratégia cinematográfica, temos a utilização do *close* que “devidamente escolhido e filmado com destreza agrega impacto dramático e clareza visual ao acontecimento” (MASCELLI, 2010, p. 199). A evidência do impacto dramático da cena se dá justamente pelo *close* da câmera no rosto da personagem transexual, dando a ver um rosto sofrido, de testa franzida e sobrancelhas arqueadas. Ainda para este autor, “os closes são um dos recursos narrativos mais poderosos disponíveis ao diretor. Eles devem ser reservados para destaques de vital importância para a história, a fim de que alcancem o efeito visual pretendido” (MASCELLI, 2010, p. 199). No fotograma 54, observamos, no lado esquerdo da boca, uma pequena mancha de sangue e no olho direito um leve hematoma avermelhado, o que nos leva a pensar que a personagem sofreu algum tipo de agressão. No fotograma 55, sua mão toca o rosto espalhando uma base corretiva sobre o hematoma. No 56°, a câmara mostra a personagem por trás e telespectador a vê pelo espelho, com um olhar

marcadamente pesado e rancoroso; suas mãos aparecem bem abertas. E no 57º fotograma, a personagem espalha a base corretiva sobre o machucado perto da boca, com o olhar para o alto.

Ao focarmos nossa análise no rosto, tomaremos a seguir a historicidade do rosto como base para pensarmos o aparecimento desse recorte corporal no filme. Segundo Courtine e Haroche (1988, p. 7), “há no rosto uma espécie de eloquência silenciosa que, mesmo não agindo, age, contudo”. Esta expressividade é um ponto nodal relativo ao rosto. Socialmente sabe-se que é no rosto que os sentimentos do ser humano são mostrados, com expressões variadas, dependendo do sentimento vivenciado, nas quais há uma ação impressa. O indivíduo surge indissociável da expressão singular do seu rosto, tradução corporal do seu íntimo. Os autores acrescentam ainda que “a natureza não deu ao homem apenas a voz e a língua, para serem intérpretes do pensamento [...], fez ainda falar a testa e os olhos”.

Manuais de retórica, obras de fisiognomonia, livros de civismo e arte de conversação do século XVI ao século XVIII lembram incansavelmente: o rosto está no centro das percepções de si, da sensibilidade a outrem, dos rituais da sociedade civil, das formas do político. É um conhecimento antigo que, no entanto, se reveste de uma tonalidade nova desde o início do século XVI. Todos estes textos dizem e repetem: o rosto fala. Ou de modo mais preciso: o indivíduo exprime-se pelo rosto. Esboça-se um vínculo que se torna depois mais nitidamente marcado entre o sujeito, a linguagem e o rosto: um vínculo crucial quanto à elucidação da personalidade moderna (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 8).

Há marcadamente uma historicidade ligada ao rosto. Ao falar em sujeito, linguagem e rosto, podemos alçar esse tripé para o campo discursivo e deixar demarcado que essa junção compõe um quadro que constituirá um discurso engendrado no social a respeito de cada sujeito.

Pontuaremos, a partir de Courtine e Haroche (1988), três questões que circundam a noção do rosto: a) as percepções de si, b) a sensibilidade a outrem, c) os rituais da sociedade civil.

Para pensar as percepções de si, tomamos o que Foucault (2006b) postula a respeito do exame de si. Na primeira hora da aula de 3 de março de 1982, que faz parte do livro “Hermenêutica do Sujeito”, Foucault trata, a propósito, do tema geral da conversão de si, que segundo ele, procurou inicialmente analisar os efeitos do princípio “converter-se a si” mesmo na ordem do conhecimento, o que seria uma prática de si para os gregos. Na sequência, inicia uma discussão a respeito da ascese filosófica, e conseqüentemente, da ascese da prática de si, enquanto uma prática da verdade para o sujeito, que “o objetivo é colocar-se – e da maneira mais explícita, mais forte, mais contínua e obstinada possível – como fim de sua própria

existência” (FOUCAULT, 2006b, p. 400). Ainda sobre essa questão, Foucault (2006b, p. 400) complementa ao dizer que se trata de “dotar-se de algo que não se tem, de algo que não se possui por natureza. Trata-se de constituir para si mesmo um equipamento, equipamento de defesa contra os acontecimentos possíveis da vida”. Assim, temos até aqui algo para entendermos a percepção de si relacionada ao rosto, parte do corpo de um sujeito, ao tomarmos a percepção de si enquanto uma verdade de sua existência: “fazer sua a verdade, tornar-se sujeito de enunciação do discurso verdadeiro: é isto, creio, o próprio cerne desta ascese filosófica” (FOUCAULT, 2006b, p. 401).

A ascese enquanto prática de verdade, para Foucault, pode ser analisada por meio da escuta. Em uma cultura que foi fundamentalmente oral, escutar era um ponto fundamental para a subjetivação do discurso verdadeiro. “Plutarco assim explica: não se pode não ouvir o que se passa ao redor de si. No final das contas, pode-se recusar a olhar: fecha-se os olhos. Pode-se recusar a tocar em alguma coisa. Pode-se recusar a degustar alguma coisa. Não se pode não ouvir” (FOUCAULT, 2006b, p. 403). Essa última afirmação marca bem o lugar da importância que a sonoridade ocupa na produção audiovisual. Fecha-se os olhos para a imagem, mas não os ouvidos para os sons.

A música é um ponto fundamental para a construção da cena, e conseqüentemente, na construção de si. O que mais podemos dizer da música em relação à expressão do rosto que é visto na cena? O exame de si possibilita um “pensamento sobre si mesmo” (FOUCAULT, 2006b, p. 502). A letra da música apresenta esse pensamento ao afirmar que é preciso dançar e cantar por hábito, e não ter cantos escuros. Nos fotogramas 54 e 55, nos quais a imagem está associada a essa parte da música, vemos um rosto desenhado no fundo preto, uma imagem em tons escuros, mas que na letra aparece exatamente esse desejo de transformar esse escuro, de não ter mais cantos escuros, o desejo de tornar hábito o dançar e cantar, que nos traços de memória coletiva, aparecem como algo iluminado, dançar e cantar é atrelado à felicidade. Esse desejo é focalizado nas imagens, através do rosto, como um pensamento sobre si mesmo. A personagem, através da letra da música, imprime no olhar aquilo que a canção está apresentando.

Devemos compreender a música por meio de uma dispersão, no instante em que entendemos a música como algo que é construído em determinado momento histórico, mas que pode ser retomado em outro momento e reafirmar outros posicionamentos para os sujeitos que a toma como uma espécie de descrição dos sentimentos vividos naquele instante. Ao pensarmos na trilha sonora do curta-metragem produzido em 2012, com a música “Mudanças”, lançada em 1979, como composição principal da narrativa, temos aí uma

retomada histórica de um objeto disperso no tempo. Sabe-se que “a música constitui um dos mais poderosos elementos dramáticos da produção audiovisual, ocupando uma posição privilegiada na trilha sonora cinematográfica” (ALVES, 2012, p. 93). A música é universal e de extrema importância no audiovisual. De forma amplificada, nos quatro fotogramas temos uma personagem filmada em *close* que olha para o espelho e vive aqueles poucos segundos de forma intensa, assim afirma o seu olhar. A música enquanto efeito sonoro, que invade o sujeito através da escuta, tem um poder transformador. Transforma as sensações vivenciadas psiquicamente que refletem no corpo, especificamente aqui, no rosto. Um ponto importante: é uma música com letra; não é apenas uma banda sonora instrumental. O que se diz através da linguagem escrita, e musicada, deve ser levado em consideração quando analisamos o efeito dessa música sob a personagem. Ao ser ouvida, a música letrada constitui um posicionamento para o sujeito. As palavras ali ditas constroem um posicionamento do corpo. Nos fotogramas, o rosto aparece com suas marcas e expressões faciais, atravessado pela escuta da música. Vale ressaltar que no vídeo do trailer do curta-metragem, a cena recortada nos fotogramas, aparece sendo filmada com a música tocando ao fundo, o que nos leva a inferir que a música foi utilizada para enfatizar esse momento dramático da cena. O drama é uma modalidade cênica e que transpõe para os sujeitos históricos que somos. Toda essa construção do audiovisual parece rasgar as telas de exibição e trazer para o real a história dos sujeitos. A dramaticidade é inerente à vida dos sujeitos, e diante da música, ao ouvi-la, como bem disse Foucault (2006b), enfeitiça a alma.

Ainda, a escuta relacionada à música, com sua letra, em palavras, que são capazes de exaltar e elogiar, marca esse lugar de lisonja ao que se ouve. No instante mostrado no fotograma 57, o momento da música é: Parar de dizer:/ "Não tenho tempo pra vida/ Que grita dentro de mim". Instante também em que a personagem olha para o alto, como quem enaltece o que diz. O olhar, enquanto composição do rosto, marca uma percepção de si para o sujeito. Há uma lisonja às palavras ditas na canção; não tenho tempo pra vida que grita dentro de mim é uma súplica à mudança, à transformação, questionamento percebido sobre si mesmo. Assim, a palavra escutada na canção produz significação no corpo do sujeito, enquadrado ali na cena através da câmera cinematográfica.

Um outro ponto importante que devemos discutir, a partir dos fotogramas, são as imagens dos fotogramas 56 e 57. A personagem aparece diante do espelho do camarim da casa noturna de *shows*. O espelho, como sabemos, reflete em imagem o objeto diante dele. No caso em questão, temos um rosto refletido no espelho; o rosto que compõe a cabeça do ser humano. Foucault (2010, p. 3) afirma, “minha cabeça, por exemplo, é uma estranha caverna

aberta ao mundo exterior através de duas janelas, de duas aberturas – estou seguro disso, posto que as vejo no espelho”. A imagem refletida assegura ao indivíduo que olha, a percepção dos seus próprios contornos corpóreos, mesmo assim, de maneira fragmentada. Segundo Foucault (2010), foram os gregos que fundaram a noção de corpo. Para o autor,

[...] os gregos de Homero não tinham uma palavra para designar a unidade do corpo. Por mais paradoxal que possa parecer, diante de Tróia, sob os muros defendidos por Hector e seus companheiros, não havia corpo, havia braços levantados, havia peitos valorosos, pernas ágeis, cascos brilhantes acima das cabeças: não havia um corpo. A palavra grega que significa corpo só aparece em Homero para designar o cadáver (FOUCAULT, 2010, p. 6).

Após ser cunhada a noção de corpo, para Foucault (2010), foi o espelho que deu ao homem a condição de perceber sua unidade corporal. O autor exemplifica ao falar sobre a percepção das crianças diante do espelho. “As crianças demoram muito tempo para descobrir que têm um corpo. Durante meses, durante mais de um ano, não têm mais que um corpo disperso, membros, cavidades, orifícios, e tudo isto não se organiza, tudo isto não se corporiza literalmente, senão na imagem do espelho” (FOUCAULT, 2010, p. 6). O autor acrescenta, para concluir, o seguinte: “é o cadáver e é o espelho que nos ensinam (enfim, que ensinaram os gregos e que ensinam agora as crianças) que temos um corpo, que esse corpo tem uma forma, [...] que nesse contorno há uma espessura, um peso, numa palavra, que o corpo ocupa um lugar”. No entanto, ao mesmo tempo que o corpo ocupa um lugar, ele também percorre um não-lugar.

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho (FOUCAULT, 2006c, p. 415).

O espelho, enquanto utopia, reflete um corpo utópico, ou seja, um corpo sem lugar, mas que irradia todos os lugares possíveis. O espelho, também, pode ser considerado um lugar heterotópico. Para Foucault, as heterotopias são “espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2006c, p. 416). Para o autor, o espelho estaria nesse intermeio, entre uma utopia e uma heterotopia, uma espécie de experiência mista. Na medida em que o espelho existe realmente, o indivíduo se descobre ausente no lugar que está porque se vê lá longe. A partir desse olhar que se dirige para o indivíduo, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, há um retorno a si e o sujeito começa a constituir a si próprio ali onde está; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar

que o corpo ocupa, no momento em que se olha no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe (FOUCAULT, 2006c).

A imagem refletida é de um rosto que ao mesmo tempo faz um exame de si, em busca de sua verdade, mas também está ali em carne e osso. No fotograma 56, associando a imagem com a letra da música, temos a parte da letra que diz “pra guardar os meus segredos”, e a personagem com o olhar fixo no seu reflexo. Esse olhar, em rebatimento na imagem, constitui um retorno a si. O rosto em reflexo, na sequência dos versos musicados, revela não precisar mais guardar seus segredos. Se pensarmos com Foucault (2006c) que o espelho é um sem lugar, os tais segredos também perdem seu lugar, por estarem sendo ditos ali, diante de uma imagem refletida.

Em continuidade na análise, discutiremos o que Courtine e Haroche (1988) pontuam como uma “sensibilidade a outrem” com relação ao rosto. Partindo do ponto que o rosto possui algo de sensível ligado a outra pessoa, temos então uma posição do sujeito diante do outro, já que o rosto marca perfeitamente um posicionamento do corpo diante dos objetos e do outro. Foucault (2014a, p. 63) afirma que as “posições de sujeito se definem igualmente pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos [...]”. Podemos retomar a questão do espelho para pensar nesse sujeito que diante da sua imagem refletida, ocupa um lugar de si mesmo. Nos fotogramas, as imagens mostram um questionamento de si sobre si mesmo.

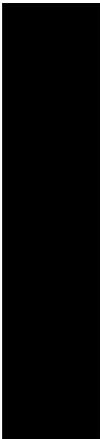
Fotograma (58)

Fotograma (59)





Fotograma (61)



Fotograma (60)



Fotograma (62)



Fotograma (63)

Ao se falar em escuta, na sequência acima, evidenciamos a imagem atrelada ao som posto no curta-metragem. A personagem nesta cena ouve e canta a canção “Mudanças”. A música, enquanto som, tem entre suas diversas finalidades alterar e/ou acrescentar algo à percepção de si. “Ouvir é evidentemente mais capaz do que qualquer outro sentido de enfeitiçar a alma, recebendo e sendo sensível à lisonja das palavras, aos efeitos da retórica, ou certamente também sendo sensível a todos os efeitos – algumas vezes positivos, outras nocivos – da música” (FOUCAULT, 2006b, p. 403). Ao enfeitiçar a alma, o corpo é atingido. O rosto nos fotogramas, através da construção da cena, atrelado à luz, sons, maquiagem, até mesmo a posição da personagem no enquadramento da imagem, expressa um sentimento naquele instante. As imagens constituem um semblante entristecido, com o olhar mirando o chão.



Fotograma (65)

Fotograma (64)

Fotograma (66)

Fotograma (67)





O ouvir, segundo Foucault (2006b), também está ligado à sensibilidade dos efeitos da retórica. Ao entendermos retórica como uma arte do bem falar, onde o orador visa convencer/argumentar quem lhe ouve, e alçar essa noção para a música como uma produção que se preocupa em convencer o ouvinte a respeito da sua argumentação posta na letra, como uma verdadeira arte, temos então uma audição de uma arte bem falada. Retomando o rosto da personagem, nos quatro fotogramas (64 ao 67), vemos ali a expressão sensível da música produzindo efeitos sobre o corpo: o olhar, as sobrancelhas arqueadas e maneira de abrir a boca para entoar a música. A argumentação vinculada pela letra da música produz um efeito discursivo no corpo da personagem. Vale ressaltar que os efeitos estão ligados a pontos positivos e nocivos, como bem pontuou Foucault (2006b). O corpo da personagem, ao colocar-se diante do espelho, fazendo uma maquiagem, ouvindo uma música que fala sobre mudanças, produz um efeito positivo, no sentido da personagem estar buscando algo positivo para si.

Retomando a questão da percepção de si, Foucault (2006b, p. 421, grifo nosso), em uma espécie de manual da escuta, afirma o seguinte:

É preciso que a coisa, assim que a tivermos ouvido da boca daquele que a pronunciou, seja recolhida, compreendida, bem apreendida no espírito, de modo que não escape em seguida. Daí toda uma série de conselhos tradicionalmente dados nesta ética da escuta: quando se ouvir alguém dizer alguma coisa de importante, não se colocar imediata e interminavelmente a discuti-la; procurar recolher-se, guardar o silêncio para melhor gravar o que se ouviu, e fazer um rápido **exame de si** mesmo após a lição que se ouviu ou a conversa que se acabou de ter; lançar um rápido olhar sobre si mesmo para ver como se está, para examinar se o que se ouviu e aprendeu, constitui uma novidade em relação ao equipamento de que já se dispunha e ver, conseqüentemente, em que medida e até que ponto foi possível aperfeiçoar-se.

Essa noção específica do exame de si diz respeito à personagem no curta-metragem. Ao levarmos em consideração que o rosto está no centro das percepções de si, e no caso do rosto na sequência de fotogramas interpelado pela audição da música, a percepção de si se dá pelo exame de si. O rosto, ao ouvir a canção, examina o que escuta, constitui uma novidade para si e aperfeiçoar-se externando tal percepção de si, como os traços de testa franzida, sobrancelhas arqueadas e um olhar de sofrimento.

A escuta atravessa o sujeito e é transmutada no corpo, atingindo uma outra dimensão. A imagem e o som se tornam um único elemento audiovisual. Essa unidade é constitutiva ao discurso engendrado no sujeito. Nos fotogramas, temos ali um funcionamento entre imagem e som, mais especificamente entre corpo e música que constrói uma verdade para o sujeito. “A escuta é também o que levará o indivíduo a persuadir-se da verdade que se lhe diz, da verdade que ele encontra” (FOUCAULT, 2006b, p. 402). Para Foucault (2006b), a escuta é o primeiro momento pelo qual a verdade ouvida, a verdade escutada e guardada como se deve, irá de algum modo entranhar-se no sujeito, incrustar-se nele e começar a tomar-se como sua. Nos fotogramas, a personagem mostra sua verdade naquele instante, o rosto marca no corpo o seu sofrimento amplificado pela música escutada ali, em um encontro de si sobre si mesmo.

Quando Courtine e Haroche (1988) afirmam que o rosto está no centro dos rituais da sociedade civil, questionamos: que rituais seriam estes. Para os autores, o rosto fala. E onde há fala, há discursividade. Para Foucault (1996, p. 4),

[...] ainda nos poetas gregos do século VI, o discurso verdadeiro — no sentido forte e valorizado da palavra —, o discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, ao qual era necessário submeter-se, porque reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e segundo o ritual requerido; era o discurso que dizia a justiça e atribuía a cada um a sua parte; era o discurso que, profetizando o futuro, não apenas anunciava o que haveria de passar-se, mas contribuía para a sua realização, obtinha a adesão dos homens e desse modo se entretencia com o destino.

Nas palavras foucaultianas, o discurso passava por um ritual de requerimento e era responsável por anunciar e realizar o futuro. Nesse processo, devemos levar em consideração o corpo e, especificamente, o rosto dos sujeitos que, investidos em uma sociedade, são constituídos pelos discursos que os atravessam. Foucault (1996, p. 13) apresenta uma definição para o que chama de ritual:

O ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo do diálogo, na interrogação, na recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias e todo o conjunto de sinais que devem acompanhar o discurso; o ritual fixa, por fim, a eficácia, suposta ou

imposta, das palavras, o seu efeito sobre aqueles a quem elas se dirigem, os limites do seu valor constrangedor.

Vejamos a sequência fílmica a seguir para pensarmos essa definição.

Fotograma (68)
Letra da música: “E não
cobrar desta vida”

Fotograma (69)
Letra da música: “Nem
rumos”





Fotograma (70)
Letra da música: “E
nem indecisões”

Fotograma (71)
Letra da música: “Hoje
eu preciso e vou mudar”



Nas imagens em fotogramas, a personagem está no palco cantando uma música e no seu rosto vemos expressões bem marcadas. Na sequência, o que chama atenção também, são as mãos altas, as quais a personagem utiliza para enfatizar o dizer da letra na canção. Levaremos em consideração o ato de cantar como um ritual social. Nesse caso, o ritual de cantar constitui um posicionamento para o sujeito transexual. Os gestos e o comportamento

em cena, atravessados pela música, ritualiza o ato e, por conseguinte, constitui uma maneira de estar no mundo para o sujeito. O rosto, mais uma vez, marcado pela música, aparece ali.

Nessa constituição de séries imagéticas, observamos que as mãos servem de guia para o olhar de quem vê em relação ao dizer da música. Tomando a imagem fílmica, como uma materialidade que é atravessada pelo visual e pelo sonoro, observamos no fotograma 68 as duas mãos espalmadas para frente, como se construísse uma moldura para o rosto, e diz: “E não cobrar desta vida”. Em seguida, no 69, o rosto vira para o lado, olhando para a mão esquerda levantada: *Nem rumos*. No fotograma 70, o rosto se volta para frente e a mão direita é levantada, formando mais uma vez uma moldura para o rosto: “E nem indecisões”. As mãos, nesse momento, com os dedos apontados para o alto, constrói um sentido de súplica. A negativa, por não mais cobrar da vida as indecisões, compõe uma discursividade de uma mulher forte e guerreira. No fotograma 71, com a mão esquerda na cintura e a direita para o alto, diz: “Hoje preciso e vou mudar”. O posicionamento do corpo, nesse momento, enfatiza ainda mais a força da mulher. A mão na cintura e o rosto levantado acessa uma memória de quem deseja falar o que quer e o que pensa. E a própria música corrobora o posicionamento do corpo: vou mudar! Ao olhar para os fotogramas (68 ao 71), nos quais a personagem aparece como quem reivindica algo, com as mãos levantadas e com o rosto vibrante, temos uma construção discursiva de um indivíduo forte e que luta por seus ideais. Essa é uma questão que associamos diretamente com a música “Mudanças”, que traz na letra um verdadeiro tratado de reivindicações da mulher na década de 1970.

O percurso que percorremos até aqui, mostra uma dispersão do objeto que vai se mostrando nos detalhes do corpo atrelado à música. No entanto, ao mesmo tempo, essa dispersão se volta para o sujeito da transexualidade quando, no fio condutor da narrativa fílmica, fica evidente que a história de vida da personagem, juntamente com a história da letra da música, mostra a construção da verdade do sujeito que nos propomos a mostrar neste trabalho.

4.5 QUANDO A MÚSICA ATRAVESSA A TELA

Devemos considerar não apenas a escuta de si para si, mas também a escuta do telespectador que assiste ao filme, aquele sujeito que também é atravessado pela música e pela imagem. Para pensarmos a verdade que circunda o telespectador, selecionamos falas que aparecem no *youtube* e no *facebook*, no canal da diretora do curta-metragem e na página criada para o filme, respectivamente. No vídeo do *youtube* intitulado “Trailer do filme Da

Alegria, do Mar e de Outras Coisas, de Ceci Alves”, destacamos dois comentários: “Vou assistir!” e “Palavras me faltam para descrever essa interessante alegria. Quero assistir”. Já no *facebook*, em meio aos comentários das fotos postadas, relacionadas ao curta-metragem, selecionamos os seguintes: “parabensssssss Ceci!!!! [diretora do curta]...muito sucesso!!!” / “Parabéns pelo filme tão poético prima amada. Parabéns a todos os outros cineastas pelos seus trabalhos”. / “ansioso pra ver!!!” / “Parabéns a todos! Sinto a vibração dessa gente boa e que emana tanta alegria, mar, e coisas que a Ceci tão bem sabe fazer, contar boas histórias e nos emocionar!” / “Por isso que é uma obra de arte: porque está passível a várias interpretações e olhares...”.

Retomando a fala de Foucault (2006b, p. 403), quando diz sobre a “lisonja das palavras e dos efeitos positivos na música”, deslocamos esses apontamentos para pensarmos os comentários. O conjunto de falas dos telespectadores aponta para um efeito positivo e de exaltação quando se referem ao curta-metragem. Foucault (2006b, p. 408) nos adverte: “para saber falar como convém, de modo útil, para evitar falar de maneira vã ou prejudicial, é preciso algo como uma *tékhné*, uma arte”. Mais uma vez, temos uma arte do falar. Os comentários são proferidos de modo útil, ao considerarmos que os mesmos exaltam a produção cinematográfica, gerando algo positivo nesse encontro da obra com o telespectador do filme.

Segundo Metz (1980), ao pensar o sujeito e o cinema, estamos pensando também o corpo do telespectador. Para o autor, há uma identificação do telespectador e ele pode trocar-se pelo objeto ou pelo semelhante visto no filme: “no cinema, é sempre o outro que está na tela: eu estou lá para o ver”. Acrescenta ainda que o telespectador “identifica-se consigo mesmo”, como em um ato de percepção. Podemos ver essa percepção identificatória nos comentários, no instante em que o sujeito telespectador escreve algo na rede social exaltando o filme e investindo palavras positivas, evidenciando uma identificação com a proposta do curta-metragem. Como exemplo, citamos a intensidade da fala do telespectador com o uso excessivo de exclamações, como também o exagero de letras em “parabensssssss”, deslocando para a escrita a força e a vivacidade da língua falada.

Retomamos os seguintes questionamentos foucaultianos para pensar esse sujeito telespectador:

“quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não sua garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira?” (FOUCAULT, 2014a, p. 61).

A partir das falas selecionadas nas redes sociais, temos um público específico e reduzido, se pensarmos a pouca quantidade de comentários, que se dispõe a interagir com o filme. Se levarmos em consideração a proposta do curta-metragem, de temática transexual, os sujeitos de boas razões seriam aqueles que se identificam de alguma maneira com essa temática e que singularizam a relação que constituem com a produção cinematográfica. Há, então, uma raridade das falas, e isso tem algo a revelar e afirmar. No *youtube* só encontramos duas falas. Então, aqui, talvez não tenhamos uma arte do falar que reflita um grande público, mas é importante ressaltar que o fato raro dos comentários serem tão reduzidos também “fala” que nem todos estão dispostos a falar desse assunto em qualquer lugar, por exemplo, na *internet*, ainda que o curta-metragem seja um filme não célebre ou de grande circulação.

Por fim, este capítulo buscou correlacionar noções de resistência, corpo trans e de música para pensar o lugar da mulher trans diante do social. A violência direcionada à transexualidade mostra o quanto os sujeitos que apresentam tal sexualidade, sofrem para mostrar quem realmente são. No entanto, o palco, as luzes e o brilho são instantes de resistência diante de determinadas barbaridades sociais.

5 CONCLUSÃO

É chegado o momento de concluir, de fazer um fechamento de toda uma discussão a respeito do corpo da mulher transexual. Concluir nem sempre é uma tarefa fácil. Precisamos colocar em prática um esforço quase sobrenatural para nos despedir de algo que mantivemos uma relação de grande intensidade. A partir da hipótese inicial de que os sujeitos que apresentam uma sexualidade trans retomam na atualidade os discursos constitutivos da mulher dos anos 1970, pautamos a finalização deste trabalho. Sempre de mãos dadas às cantoras Angela Maria e Vanusa, e às personagens dos dois curtas-metragens.

O corpo transexual, como objeto principal, foi analisado sob a luz dos estudos do discurso, a partir dos escritos foucaultianos. O corpo discursivo sendo aquele atravessado por relações sociais e históricas, remonta a memória dos sujeitos.

“Joelma” e “Nem” foram as duas mulheres transexuais que, juntamente com Angela Maria e Vanusa, nos acompanharam até aqui. As músicas “Moça Bonita” e “Mudanças” deram o tom especial. O entrelaçamento dos corpos com as canções nos mostram alguns lampejos de sentido do que é ser mulher trans na atualidade.

A noção de campo de memória como uma possibilidade do entrelaçamento de unidades diferentes, que articula a forma pela qual elementos discordantes se relacionam uns com os outros, proporcionou a análise de pequenos fragmentos da vida das mulheres que circularam neste trabalho, de tal maneira que conseguimos, ou pelo menos, tentamos compreender os entrelaçamentos que existem e se atualizam na vida de mulheres transexuais. Um largo campo de memória demonstrado pela vida e obra das cantoras Angela Maria e Vanusa, até chegarmos à década de 2010, permitiu perceber o quanto memórias retornam no presente e conseguem ressignificar um modo de ser para o sujeito; ser mulher transexual, a partir do que é mostrado nos curtas-metragens, consiste em agregar saberes de um passado através das memórias inscritas nas músicas e nos corpos das personagens.

As histórias de vida das artistas da música popular brasileira remontam uma memória coletiva de uma época na qual ser mulher era necessário reivindicar e resistir diariamente para serem reconhecidas pelo seu trabalho. Apesar da qualidade inquestionável de suas vozes, alcançar o estrelato lhes renderam muitas angústias alicerçadas pelo desejo coletivo que insistia em não lhes darem o espaço necessário para mostrarem seu trabalho artístico. Podemos observar na descrição biográfica das cantoras, relações de poder muito bem delineadas. Mas como bem sabemos a partir dos escritos foucaultianos, tais relações de poder

são horizontais, os freixos de luz do poder são atirados no tempo por todos os lados. No mesmo instante em que Angela Maria sofria com a “tirania” de determinados produtores de discos, por exemplo, ela também ia de encontro com tudo isso, com sua força e determinação no palco, rasgando seus agudos no mais alto e bom som, para mostrar à sociedade que ela era dona de sua voz. Assim como Vanusa, que traz na sua biografia momentos complicados na relação com seu pai e seus maridos. É este poder nas relações pessoais que o presente trabalho desenhou a partir dos corpos nos curtas-metragens.

As mulheres foram as estrelas desse trabalho. Memórias da segunda metade do século XX, constroem um campo propício para o aparecimento dos dois curtas-metragens – “Joelma” e “Da alegria, do mar e de outras coisas” – na década de 2010. As lutas de relações de poder travadas pelas cantoras e o lançamento das referidas músicas foram fundamentais.

Na construção da noção da mulher transexual da atualidade, alguns discursos cristalizados em nossa sociedade surgiram durante a pesquisa. O discurso médico, com suas técnicas cirúrgicas, mostra o quanto o corpo está submisso ao poder médico, no momento em que o sujeito decide transformar seu corpo, modificar partes corporais para adequar a matéria aos desejos de ser quem verdadeiramente é. O poder médico produz um saber sobre o corpo. O corpo transexual é produzido por um saber institucionalizado das possíveis intervenções cirúrgicas, determinadas medicações com potentes cargas de hormônios, como também, a investigação psiquiátrica a respeito da vida e dos desejos do sujeito. O saber médico é uma luz no fim do túnel encontrada pelo sujeito trans, a partir de uma questão que é a não identificação com seu corpo biológico. Esse saber modifica conceitos antigos e insere uma outra lógica na relação com o sujeito; a autorização da medicina que dará alguns indivíduos a possibilidade de reafirmar o corpo transexual. E dessa maneira, o corpo transexual é inserido na norma do que seja um corpo considerado normal pela sociedade.

O discurso prisional aparece em “Joelma” e, em deslocamento, pensamos no aprisionamento do corpo trans. Os indivíduos da transexualidade apresentam um discurso de um verdadeiro aprisionamento da sua alma em um corpo biológico que não condiz com os seus desejos e reconhecimento do seu gênero. Nas imagens do filme, no instante em que a personagem se encontra atrás das grades, visualizamos ali uma monstruosidade para aquele corpo. A prisão, o encarceramento dos seus próprios desejos, constrói a imagem de um monstro na sociedade. Algo parecido com o que Vanusa, algumas vezes, retrata na sua biografia. Para ela, a mulher vivencia em seu próprio corpo, monstruosidades inerentes ao biológico, bem como monstruosidades impostas pela sociedade.

Por fim, o discurso religioso, com seus dogmas e práticas, marca a vida dos indivíduos na sociedade. As imagens fílmicas mostram que a personagem Joelma demonstra grande afeição pelo culto às imagens religiosas. Sabemos que o discurso religioso possui uma função de absorver as dores e angústias dos sujeitos. A grande crítica direcionada a essa prática é o modo de como é processada essa relação, que muitas vezes os sujeitos não são instigados a debater e se interrogar a respeito das práticas de poder que os submetem e os subestimam.

Os três referidos discursos remontam a vida e trajetória de Joelma, uma mulher transexual que passou por crivos sociais de grande tensão para alcançar algumas práticas libertárias diante de si mesma. Uma questão também que vimos na história de vida das cantoras, quando as mesmas afirmaram terem vivido momentos inóspitos pelo fato de ser mulher. A escrita de si na história não foi algo fácil para as mulheres, nem tampouco para as mulheres trans. E o que a sociedade exige diariamente, é que as mulheres trans se comportem e mantenham seus corpos dentro de uma norma da qual não se deve fugir. Os cabelos, as roupas, a maquiagem etc. estão diretamente ligados à memória do que é ser mulher, como vimos nas memórias de Angela Maria e Vanusa.

Quando o curta-metragem traz a música “Moça Bonita”, uma música do candomblé, cantada por Angela Maria, e dublada por uma transexual no palco de uma boate, o emaranhado dessas unidades discursivas constituem uma noção para a mulher da atualidade. São os detalhes analisados em separados que ao se juntarem, compõem um grande quadro de memória para o sujeito mulher, e em especial, a mulher transexual. O curta-metragem retoma uma memória de Angela Maria, e por sua história de vida ter sido marcada pelo embate social, isso demonstra, em deslocamento, um lugar de luta para a mulher transexual. São as coexistências da memória de uma artista com a transexualidade. O palco era o lugar de Angela Maria, assim como o palco é o lugar de brilhar para Joelma.

O curta-metragem “Da alegria, do mar e de outras coisas” traz uma narrativa de violência contra a mulher trans. O atravessamento da música “Mudanças”, entoada pela cantora Vanusa, demarca bem o lugar do desejo de transformação de uma realidade indesejada. O corpo aparece com o rosto em evidência, um rosto que por hora surge machucado pela violência física e, por outro lado, surge maquiado e brilhante sob um palco com muita luz. É nessa dualidade que a resistência se apresenta como uma possibilidade de existir para o sujeito. Colocar-se diante do espelho e maquiarse é resistir aos sabores vividos nas ruas como uma prostituta.

A letra da música “Mudanças” é uma reivindicação da mulher. Lançada na década de 1970, em um momento histórico de transformações sociais, a canção carrega a memória de

luta das mulheres. Ao ser retomada em 2012, em uma produção cinematográfica, demonstra o quanto as mulheres, e também as mulheres transexuais, ainda clamam por mudanças, pois seus corpos ainda são vistos como algo fora da ordem, fora da lógica do que é ser normal. A resistência, mais uma vez, se torna um imperativo. Para os sujeitos da transexualidade, as relações de poder se dão nesse embate constante ao resistir a discursos que insistem colocá-los para fora da sociedade, como por exemplo, o sequestro e assassinato de uma mulher trans.

Portanto, acreditamos que nossa hipótese inicial foi confirmada. Na atualidade, a mulher transexual remonta uma memória das mulheres da década de 1970. O corpo transexual é mostrado, na produção audiovisual, atravessado por elementos que acompanham a história das mulheres. A normalização dos corpos e a resistência ao que se institui diariamente, parecem ser, ainda, uma realidade para as mulheres trans. Essa pesquisa não cristaliza uma conclusão. As transformações sociais que estão por vir servirão de condições de possibilidades para continuarmos a nos interrogar a respeito do lugar da mulher transexual na sociedade.

REFERÊNCIAS

ALVES, Bernardo Marquez. Trilha sonora: o cinema e seus sons. **Novos olhares**: revista de estudos sobre práticas de recepção a produtos midiáticos. USP: vol. 1, n. 2, 2012.

AMARAL, Ricardo; MILANEZ, Nilton. Transexualidade: corpo e discurso no curta-metragem “Joelma”, de Edson Bastos. In: **Outros corpos, espaços outros**. Vitória da Conquista: Labedisco, 272p, 2014.

CHILAND, Colette. **Transexualismo**. São Paulo: Loyola, 2008.

CHION, Michel. **La música en el cine**. Trad. Manuel Frau. Barcelona: Paidós, p. 191-239, 1997.

CINEINBLOG, 2015. **Da Alegria, Do Mar e de Outras Coisas ganha 4 prêmios no Festival do Vale do Jacuípe**. Disponível em: <<http://cineinblog.atarde.uol.com.br/?tag=da-alegria-do-mar-e-de-outras-coisas>>. Acesso em: 27/12/2015.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Tradução de Ana Moura. Editora Teorema, 1988.

_____. O Tecido da Memória: algumas perspectivas de trabalho histórico nas ciências da linguagem. **Polifonia**, Cuiabá, EdUFMT, v. 12, n.2, p.1-13, 2006.

_____; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: as mutações do olhar. O século XX. Tradução e revisão: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

DANNER, Fernando. O Sentido da Biopolítica em Michel Foucault. **Revista Estudos Filosóficos**, nº 4, 2010.

DIAS, Tiago. **Vanusa fala de depressão após meme e diz que cantaria hino ‘puta da vida’**. 2015. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2015/11/17/contra-o-machismo-e-violencia-vanusa-cantaria-hino-hoje-puta-da-vida.htm>>. Acesso em: 05/01/2016.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FAOUR, Rodrigo. **Angela Maria**: a eterna cantora do Brasil. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

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

_____. **Da amizade como modo de vida**. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, nº 25, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. 1981.

_____. **História da sexualidade 2:** o uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **História da sexualidade I:** A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault Uma trajetória filosófica.** Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.231-249, 1995.

_____. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Os Anormais.** Curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. A escrita de si. In: _____. **Ditos & Escritos V:** Ética, Sexualidade, Política. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: _____. **Ditos & Escritos V:** Ética, Sexualidade, Política. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

_____. Michel Foucault, uma entrevista: Sexo, poder e a política da identidade. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. In: **Verve - Revista do Nu-Sol.** São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, nº5, p. 260-277, 2004c.

_____. “Aula de 17 de março de 1976” In: _____. **Em defesa da sociedade.** São Paulo: Martins Fontes, p.285-315, 2005.

_____. Sexualidade e solidão. In: _____. **Ditos e Escritos V:** Ética, Sexualidade, Política. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 91-101, 2006a.

_____. **A hermenêutica do sujeito.** Tradução: Márcio Alves da Fonseca. Salma Tannus Muchail. 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. Outros Espaços. In: _____. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. (Ditos e escritos III) Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006c.

_____. O corpo utópico. In: _____. **El cuerpo utópico.** Las heterotopías. Ed. Nueva Vision, 2010. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>>. Acesso em: 10/12/2015.

_____. De espaços outros. **Estudos Avançados**, vol.27, n.79, pp. 113-122, 2013.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 8º ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a.

_____. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 1 ed., São Paulo: Paz e Terra, 2014b.

LAGOS, Nilza de Menezes Lino. “**Arreda homem que aí vem mulher...**”: representações de gênero nas manifestações da Pombagira. São Bernardo do Campo, 2007. Disponível em: <http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_arquivos/6/TDE-2007-10-31T180849Z403/Publico/Nilza%20Menezes%20Lino%20Lagos.pdf>. Acesso em: 09/03/2017.

MACIEL JR, Auterives. Resistência e prática de si em Foucault. **Revista Artigos Temáticos**. Edição I, Ano VI, 2013. Disponível em: <<https://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-i-ano-vi/artigos-tematicos/artigo-tematico-1.pdf>>. Acesso em: 25/06/2016.

MARANHÃO FILHO, Eduardo Meinberg de Albuquerque. “Inclusão” de travestis e transexuais através do nome social e mudança de prenome: diálogos iniciais com Karen Schwach e outras fontes. **Revista Oralidades**, Ano 6, n.11, jan-jul, 2012.

MASCELLI, Joseph. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. Tradução de Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

METZ, Christian. **O significativo imaginário: psicanálise e cinema**. Tradução de Antônio Durão. Editora Livros Horizonte, 1980.

MILANEZ, Nilton. A possessão da subjetividade: sujeito, corpo e imagem. In: **Seminário De Pesquisas em Análise do Discurso**, 3.Uberlândia. Anais... Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

_____. Corpo cheiroso, corpo gostoso. Unidades corporais do sujeito no discurso. In: **Acta Scientiarum. Language and Culture**. Universidade Estadual de Maringá, v. 31, n. 2. Maringá: Eduem, p. 215-222, 2009.

_____. A “casa de Usher” de Roger Corman: o campo de memória e o cromático-discursivo no discurso fílmico. **Revista Let. & Let.** Uberlândia-MG, v.28, n.2, p.579-590, julho-dezembro, 2012.

_____. A dessubjetivação de Dolores: escrita de discursos e misérias do corpo-espço. **LING.– Est. e Pesq.**, Catalão-GO, vol. 17, n. 2, p. 367-390, jul./dez. 2013.

_____. **O corpo da bicha preta: Lafayette e a política do desamor na literatura de Charlaïne Harris**. Caderno Seminal Digital, ano 20, nº 21, v. 21, Jan-Jun, 2014.

_____. Modos de enunciar a pele do corpo: quais os lugares de onde vêm a pele que habito de Almodóvar? In: TASSO, Ismara; CAMPOS, Jefferson (Org.). **Imagem e(m) Discurso - A formação das Modalidades Enunciativas**. Coleção: Linguagem & Sociedade, Vol. 8, Campinas, SP: Pontes Editores, p. 97-118, 2015.

PARANHOS, Adalberto. Mulher, políticas do corpo e sexualidade na música popular (Brasil (1970-1980). **Anais...** XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. 2015.

REVEL, Judith. **Foucault**. Conceitos essenciais. Trad. bras. Nilton Milanez e Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SCHILLER, João Henrique. **Vanusa**: ninguém é mulher impunemente. Editora Madras. 1ª Edição, 1999.

ANEXO A

Moça Bonita
(Jair Amorim e Evaldo Gouveia)

Uma rosa cor de sangue

Cintila em sua mão

Um sorriso que nas sombras

Não diz nem sim, nem não

Põe na boca cigarrilha

E mais ascende o olhar

Que conhece o bem e o mal

De quem quiser amar...

De vermelho e negro vestindo a noite o
mistério trás

De colar de cor de brinco dourado a
promessa faz

Se é preciso ir você pode ir peça o que
quiser

Mas, cuidado amigo ela é bonita

Ela é mulher

Mas, cuidado amigo ela é bonita

Ela é mulher

E nos cantos da rua

Zombando, zombando, zombando está

Ela é Moça Bonita

Girando, girando, girando lá

E nos cantos da rua

Zombando, zombando, zombando está

Ela é Moça Bonita

Girando, girando, girando lá

Oi girando lá oiê

Oi girando lá oiê

Oi girando lá oiê

Oi girando lá...

De vermelho e negro vestindo a noite o
mistério trás

De colar de cor de brinco dourado a
promessa faz

Se é preciso ir você pode ir peça o que
quiser

Mas, cuidado amigo ela é bonita

Ela é mulher

Mas, cuidado amigo ela é bonita

Ela é mulher

E nos cantos da rua

Zombando, zombando, zombando está

Ela é Moça Bonita

Girando, girando, girando lá

E nos cantos da rua

Zombando, zombando, zombando está

Ela é Moça Bonita

Girando, girando, girando lá

Oi girando lá oiê

Oi girando lá oiê

Oi girando lá oiê

Oi girando lá...

E nos cantos da rua

Zombando, zombando, zombando está

Ela é Moça Bonita

Girando, girando, girando lá

E nos cantos da rua

Zombando, zombando, zombando está

Ela é Moça Bonita

Girando, girando, girando lá

Oi girando lá oiê

Oi girando lá oiê

Oi girando lá oiê

Oi girando lá...

ANEXO B

Mudanças
(Sérgio Sá/ Vanusa)

Hoje eu vou mudar
Vasculhar minhas gavetas
Jogar fora sentimentos
E ressentimentos tolos.

Fazer limpeza no armário
Retirar traças e teias
E angústias da minha mente
Parar de sofrer
Por coisas tão pequeninas
Deixar de ser menina
Pra ser mulher!

Hoje eu vou mudar
Por na balança a coragem
Me entregar no que acredito
Pra ser o que sou sem medo.

Dançar e cantar por hábito
E não ter cantos escuros
Pra guardar os meus segredos
Parar de dizer:

"Não tenho tempo pra vida
Que grita dentro de mim
Me libertar!"

(DECLAMANDO)

Hoje eu vou mudar
Sair de dentro de mim
E não usar somente o coração
Parar de cobrar os fracassos
Soltar os laços
E prender as amarras da razão!

Voar livre
Com todos os meus defeitos
Pra que eu possa libertar
Os meus direitos
E não cobrar dessa vida
Nem rumos e nem decisões!

Hoje eu preciso
e vou mudar
Dividir no tempo
E somar no vento
Todas as coisas
Que um dia sonhei
conquistar,

Porque sou mulher
Como qualquer uma
Com dúvidas e soluções
Com erros e acertos
Amor e desamor.

Suave como a gaivota
E ferina como a leoa

Tranqüila e pacificadora
Mas ao mesmo tempo
Irreverente e revolucionária!

Feliz e infeliz
Realista e sonhadora
Submissa por condição
Mas independente por opinião,

Porque sou mulher
Com todas as incoerências
Que fazem de nós
Um forte sexo fraco!

(CANTANDO)

Hoje eu vou mudar
Vasculhar minhas gavetas
Jogar fora sentimentos

E ressentimentos tolos.

Fazer limpeza no armário
Retirar traças e teias
E angústias da minha mente
Parar de sofrer
Por coisas tão pequeninas
Deixar de ser menina
Pra ser mulher!

Eu vou mudar!
Eu vou mudar!
Eu vou mudar pra valer!

Eu vou mudar!
Eu vou mudar!
Eu preciso!
Eu preciso mudar!