UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS I
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS

JOBER PASCOAL SOUZA BRITO

ENCRUZILHADAS NO CORAÇÃO DE SHIRLEY

A cidade, o gênero e o corpo no cinema de Edyala Iglesias.

Salvador
2015

JOBER PASCOAL SOUZA BRITO

ENCRUZILHADAS NO CORAÇÃO DE SHIRLEY

A cidade, o gênero e o corpo no cinema de Edyala Iglesias.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia – UNEB – como recurso parcial para a obtenção do título de Mestre para Jober Pascoal Souza Brito sob orientação da Prof.ª Dr.ª Maria do Socorro Silva Carvalho.

Salvador
2015

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB
Bibliotecária: Jacira Almeida Mendes – CRB: 5/592

Brito, Jober Pascoal Souza
Encruzilhadas no coração de Shirley: a cidade, o gênero e o corpo no cinema de Edyala Iglesias / Jober Pascoal Souza Brito . – Salvador, 2015.
150f.

Orientadora: Maria do Socorro Silva Carvalho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Campus I.

Contém referências.

1. Cinema. 2. Crítica cinematográfica. 3. Representação cinematográfica. I. Carvalho, Maria do Socorro Silva. II. Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas.

CDD: 791.43

AGRADECIMENTOS

Sou um apanhador de desperdícios: Amo os restos como as boas moscas. Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
Eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.

(Manoel de Barros, O apanhador de desperdícios)

Como primeira fantasia, tomo o reconhecimento de um dos grandes mistérios do mundo, o exercício de escrever, que, como diz Deleuze (1997), é sempre um "caso de devir" e nunca é impor uma forma a uma matéria vivida. Escrever é sempre o inacabado. É um ato em via de se fazer e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. Escrever me aproximou de um universo bastante místico com as pessoas que terão de ler o que, a muito trabalho, foi lavrado.

De início, agradeço a minha orientadora, Maria do Socorro Carvalho, pelo bom humor e tranquilidade com que leu esses textos, sugerindo reflexões, calibrando palavras, controlando impulsos; louvo-a também por ter me apresentado Edyala Iglesias, um verdadeiro presente dos orixás na minha vida.

Muitas vezes, a sensação de escrever para Socorro, Djalma Thürler e Sayonara Amaral – como primeiros leitores deste trabalho – trouxe-me, ainda que ilusoriamente, a lembrança das inúmeras cartas que eu escrevera na minha adolescência e juventude para os amigos: Emiriene, Iraney, Nete, Eveline, Valdineia, Jaqueline, Karina, Helber, Luciana Bispo, Tatiana Sena, Deo, Márcio, Vilma Paz. Essas muitas cartas, no remanso das águas turvas, traziam memórias, permutavam o inevitável encontro entre o mar de Salvador e o "rio de minha aldeia" – em São Miguel das Matas.

"O mar total e eu dentro do eterno ventre". A voz de meus **pais** (*Dete e João*) e de outras águas, no entroncamento entre **irmãos** (*Tytta e Helder*), **primos** *(Letícia, Val, Van, Jormeire, Leila, Leide, Vítor, Bapo, Luan, Helder, Joedna, Jôsy, Lurdinha, Niltinho, Janilton, Joinho, Jailda, Daniele, Daiane, Juninho, Tatiana. Raddhija, Dani, Raiane, Side)*, **tios** *(Nilde, Lio, Dadai, Italino, Del, Raimunda, Hilda, Maria, Isaura)* **e afilhado** *(Theo).*

“E quanto mais remo mais rezo pra nunca mais se acabar, essa viagem que faz o mar em torno do mar”. E foi exatamente nessa travessia que desatou o encontro com César Machado, cujo florete de Ogum abriu as vias até o mestrado, bem como me ajudou a ler o universo LGBTT com outras pupilas.

Na maré das tantas metáforas que surgem, fui-me encruzilhando à cidade de Salvador e de sua corporatura. Deste impulso, conheci pessoas que foram de grande relevância na arrumação das ideias que aqui se expõem. Cito os **amigos**, Sueli, Tâmara, Ana Bárbara, Érica dos Anjos, Shirlene, Ana Cristina, Silvana Carvalho, Marcelo Caló, Carla, Milena, Vilma, Rosivânia, Mônica, Suzimar, Wanuza, Israel, Luciana Pereira, Íris, Eliane, Eliana, Nando, Jura, Anny, Simone Sento Sé Teresa Fernandes, Valter, Jó, Tiago, Daniel, Paty, Josélie Viana, Vilma, Adriana, Hildeval; os **colegas do mestrado**, Beto, Antônia Cláudia, Eumara, Bruninha, Diego, Leila, Ricardo, Alexandra; as **travestis,** Valery O’hara, Mitta Lux, Eyshila Buterfly; os **professores do PPGEL,** Sayonara Amaral, Verbena Cordeiro, Márcia Rios, Gilberto Telles, João Santana, Carlos Magalhães, Elizabeth Gonzaga, Sílvio Roberto; **aos responsáveis pela minha formação:** Linda Rubin, Nanci Vieira, Eneida Leal, Jesiel Ferreira, Lívia Natália, Sandro Ornelas, Joilza, Patrícia, Elisangeles, Miguel, Anderson, **a família de santo:** Idalício, Sueli, George, Joelson, Alen, Iraci, Vera, João, Rosa, Jeane, Kelly, Lucimara, Maralúcia, Seu Silveira, Wagner, Lu, Valdemir, Janete, Márcio, Egda e Dinea.

Agradeço principalmente à força com que os Exus e Padilhas iluminaram-me nesse trabalho e fizeram minha cabeça balançar no viradouro de cada uma destas páginas. Aos Caboclos e guias que sempre estiveram na soleira, sobretudo Seu Rompe Mato, Seu Pena Branca, Seu Tupã e o caboclinho de Oxum, Flexinha Dourada, que me acompanhou em todo percurso. Ao Pai Cipriano, pela paciência ao pé do ouvido. A toda ciganada, em especial, à Zaira. Aos Erês. Aos Orixás que buliram minha cabeça com seus ouros, odés, ferros, lama, milhos, acaçás, mel, trovões, ventos, pipocas, cobras, arco-íris: Oxum, Oxossi, Oxalá, Nanã, Xangô, Oyá, Oxumaré, Obaluaê, Omulu, Logunedé. A Deus, Olorum, Zambi, Jesus Cristo, Nossa Senhora Aparecida, Bom Jesus da Lapa por tudo o que me foi oferecido de reflexão neste trabalho.

Eu nasci em toda parte, sob os céus agora estilhaçados dos gregos, dentro dos tamancos de uma fazendeira bretã, em um teatro elisabetano, na fome e privação de minha avó, e na escola secular, compulsória e livre que o Estado foi tão gentil em me oferecer, mas também nas rebeliões que foram só minhas, nas bofetadas que as seguiram ou precederam, na aflição lúcida de Simone de Beauvoir e no fogão de Descartes. E há mais por vir.

Michèle Le Doeuf

RESUMO

Este trabalho adota *a cidade, o gênero e o corpo* como elementos temáticos que atraem a nossa atenção e nos ajudam a compreender o curta-metragem realizado em 2002 por Edyala Iglesias, o qual nos servirá de *escopo* científico. Tomamos diferentes acessos por onde circundam fragmentos, mitos, fantasmas, imagens, ritos como uma via produtiva para chegar ao *coração de Shirley*. A cidade invisível, o desdobramento das inúmeras redes discursivas que contemplam o gênero do/no cinema, bem como as imagens de um corpo-labiríntico representado em *Eva* e *Shirley*, personagens do filme, serão nossas encruzilhadas. O *coração* é o grande circuito por onde se entrecruzam as metáforas que inserem o mundo convulso das personagens e exibem, alegoricamente, as novas centralidades do mundo contemporâneo. A partir de uma constatação do atual contexto de espetacularização das cidades contemporâneas, procuramos investigar quais "micro-resistências" resultam desse processo e quais experiências urbanas são estimuladas no corpo das personagens, configurando diferentes corpografias. No cruzamento de saberes, vozes, imagens, olhares, femininos e masculinos, vemos emergir na contemporaneidade uma pulsão muito particular do cinema pelo *entrelugar*, através da figura emblemática da travesti, como uma tentativa de escamotear as próprias definições classificatórias do que vem a ser um homem e uma mulher. O efeito é arrebatador, principalmente porque essas *entidades* tendem a dar significado à dissolução de inúmeras fronteiras e guardam, como no mito de Pandora, a caixa de segredos entre o que é e o que parece ser, num jogo de espelhos estilhaçados ante o desejo humano.

Palavras-chave: No Coração de Shirley, Gênero, Corpo, Cidade, Cinema.

RÉSUMÉ

Ce travail adopte *la ville, le genre et le corps*, comme éléments thématiques qui attirent notre attention et nous aident à comprendre le court-métrage réalisé en 2002 par Edyala Iglesias qui servira dans *le champ* scientifique. Nous avons pris différent accès qui entourent des fragments, des mythes, des fantômes, des images, des rites comme un moyen productif de rejoindre *le cœur de Shirley*. La ville invisible, le déroulement de nombreux réseaux discursifs qui incluent le genre dans/le cinéma, ainsi que les images d'un corps-labyrinthique représenté par *Eva et Shirley*, personnages du film, seront notre carrefour. *Le cœur* est le grand circuit où se croisent les métaphores qui insérent le monde convulsif des personages et montrent, allégoriquement, les nouvelles centralités du monde contemporain. D'une observation de l'actuel contexte de la spectacularisation des villes contemporaines, nous étudions quelles "micro-résistances" sont résultat de ce processus et quelles expériences urbaine sont stimulés dans le corps des personnages, en formant différents corpografias. À l'intersection des savoirs, des voix, des images, des regards, des feminins et masculins, nous voyons émerger dans la contemporanéité une impulsion très particulière du cinéma par le *entre lieu*, par la figure emblématique de la travesti, comme une tentative de dissimuler leurs propres définitions de la classification de ce qui est d'être un homme et une femme. L'effet est saisissant, principalement parce que ces *entités* ont tendance à donner un sens à la dissolution de nombreuses frontières et de garder, comme dans le mythe de Pandore, la boîte de secrets entre ce qui est et ce qui semble être, dans un jeu de miroirs brisés par le désir humain.

Mots-clés: Dans le Cœur de Shirley, Genre, Corps, Ville, Cinéma Féministe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

1 **NO CORAÇÃO DA CIDADE INVISÍVEL**.....25

1.1 O FILME.....26

1.2 A CIDADE DO FILME.....37

1.3 A HISTÓRIA NO FILME.....45

2 **UM CINEMA DE QUE GÊNERO?**.....54

2.1 TERRA *IN TRANS*.....58

2.2 O GÊNERO NA ENCRUZILHADA.....63

2.3 O QUE QUEREM OS HOMENS?.....72

2.4 O “ETERNO FEMININO”.....84

2.5 AS POLÍTICAS DO OLHAR.....89

3 **ENTRE AS MALHAS DO CORPO *OUTRO:* A PROSTITUTA, A TRAVESTI**.....97

3.1 OS DEVIRES DO CORPO.....100

3.2 UM “CORPO SEM ÓRGÃOS”.....109

3.3 O JOGO DOS ESPELHOS.....118

3.4 ERRANDO OS CAMINHOS PELA “CIDADE PROIBIDA”.....126

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES.....133

REFERÊNCIAS.....137

FICHA TÉCNICA.....150

INTRODUÇÃO

Fala! Tudo
será difícil de dizer:
a palavra real
nunca é suave.

(Orides Fontela, Fala)

As encruzilhadas são o *loci* da comunicação e da cultura, através de suas vias bifurcadas e entroncadas, andamos a esmo ou somos conduzidos pelos canais abertos, interditos e avançados de uma cidade que é sempre, como diz Ítalo Calvino (1990), uma obra do espírito ou do acaso. De suas muralhas, escadas, jardins, labirintos, nomes emplacados de ruas e avenidas, imensos arranha-céus e amplos condomínios – como resultado de novas tecnologias contemporâneas ou como reminiscências de um mundo antigo e esquecido – nos são lançados inúmeros questionamentos de onde margeamos e cruzamos uma floresta de signos que nos pedem atenção. De uma cidade, diz o Calvino, não nos valemos apenas de suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas da resposta que dá a nossas perguntas.

Deste intercurso, vamos sendo transportados para a narrativa fílmica que adotamos neste trabalho, como uma rede de símbolos que fia e trança nos novos os velhos caminhos, como espelhos ante espelhos, labirínticos e covalentes, cujos fragmentos montam um conjunto de imagens que nos estimula e incomoda.

Os entrecruzamentos entre a cidade, o gênero e o corpo no cinema feminista realizado por Edyala Iglesias são o nosso principal interesse neste estudo. Vemos nestas encruzilhadas a via produtiva para chegar ao *coração de Shirley*, como metáfora das *corpografias*[1] humana e urbana por onde circulam fragmentos, corpos e imagens através dos quais seremos impulsionados a interagir na narrativa que ora tomamos como objeto de investigação.

No Coração de Shirley constitui este cruzamento. Concretizado em 2002 por Edyala Iglesias, o curta-metragem mantém vínculos com diversos movimentos teóricos e cinematográficos. O filme adota a Avenida Manoel Dias, em Salvador,

[1] Conceito designado por Paola Berenstein Jaques (2003) como um tipo especial de cartografia realizada no e pelo corpo no universo das cidades.

como *escopo* simbólico em cuja marcação espaço-temporal será encenado o reordenamento urbano em fins da década de 1990[2].

O entroncamento entre as cidades invisível e histórica se dará ante o espectro de corpos que desfilam, vendem, acionam, inventam, movimentam a urbanidade sob distintas lógicas, mercadológicas e espetaculares. A rua, a avenida, a cidade figuram tanto do ponto de vista cenográfico quanto obtêm o status de personagem na trama de Iglesias, justamente por representarem o espaço de resistência em que diferentes grupos marginais fixam seus territórios e por testemunharem a conivência dos moradores da Pituba quando, no incentivo a práticas de extermínio e linchamento, consentiram o assassinato da travesti Luana em agosto de 1998. Este episódio acaba figurando como uma espécie de "detonador" da elaboração do filme de Iglesias.

A história alude, igualmente, ao encontro de duas profissionais da noite, a prostituta *Shirley* e a travesti *Eva*, inscritas em contexto de disputas simbólicas, evocando confissões, rivalidades e carências, encenadas a partir de um jogo especular entre as representações da mulher, como produto da biologia, e/ou como uma deriva dos diferentes discursos culturais e políticos.

O filme será analisado considerando-se as relações com a sociedade apresentada na narrativa, tomando o cuidado de observar as questões que envolvem o gênero feminino na cena urbana ilustrada pela figura desgastada da profissional do sexo, *Shirley Cristina*. No intercurso desta presença, vemos surgir *Eva*, personificada pela imagem da travesti, como uma espécie de "terceiro sexo" que parodia, imita e reedita a fantasia da mulher ideal aparelhada pelo desejo masculino.

Uma pergunta surge no decurso destas encruzilhadas, referente ao que Judith Butler ([1990] 2003) problematiza: é satisfatório abandonar o conceito de sexualidade que define o discurso biológico e adotar o gênero como seu principal agenciamento? Ser mulher constituiria um fato natural ou um ato performativo? A sexualidade pode igualmente ser produzida pelos aparelhos regulatórios ou apenas o gênero?

---

[2] Este curta-metragem foi realizado com o respaldo de vários artistas participantes de um ciclo de *workshops*, organizado pela Diretoria de Imagem e Som (DIMAS) da Fundação Cultural do Estado da Bahia. O filme foi vencedor do Concurso de Roteiro do Prêmio concedido pela Secretaria de audiovisual/MINC – 2001 e efetivado com o apoio do Ministério da Cultura e da Caraíba Metais, que através do Fazcultura, subsidiou sua produção. Este filme encontra-se disponível na página: https://www.youtube.com/watch?v=a6jVMu0nz_E

Em seu *regulado*[3] campo de atuação, este cinema feminista produzido pela cineasta Edyala Iglesias busca, à sua maneira, atualizar esta querela, empenhando-se em revisar fragmentos, ritos, discursos que forjaram o "Eterno Feminino", cuja manutenção depende de diferentes *dispositivos*, dentre os quais destacamos a sistemática do cinema como uma de suas forças motrizes.

Michel Foucault em *História da sexualidade* (2011) [4], conceitua *dispositivos* como um conjunto heterogêneo constituído de discursos, instituições, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, sendo que o dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes meios.

Giorgio Agamben (2012) reflete acerca da ação dos *dispositivos* com base no pensamento de Foucault e propõe a *profanação* dos mecanismos de governos e a assunção de um "ingovernável" como ponto de fuga e uma nova política. Quanto menos subjetividades são formadas no corpo a corpo dos indivíduos com os dispositivos tanto mais eles serão criados como tentativa inelutável de sujeição dos indivíduos às diretrizes do poder; entretanto esta estratégia de "governo" encontrará, em cada processo de resistência, um elemento inapreensível que parece fugir de sua apreensão quanto mais "docilmente" a essa se submete.

A fase extrema do desenvolvimento capitalista aprofundou-se, diz o autor, com a gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos, como marca de uma sociedade de consumo que cria e recria suas próprias frivolidades, agora virtuais e eletrônicas, portadoras de objetos, instrumentos, *gadgets*, bugigangas e tecnologias de todo tipo. Na raiz de todo dispositivo, está o nosso desejo de felicidade e a captura e subjetivação desse desejo, afirma Agamben.

O cinema – como desdobramento destas inúmeras redes sistemáticas adensadas com a multiplicação e ampliação de telas – estende-se na tarefa de estabelecer o controle sobre os corpos que governa. De que modo é possível fazer frente a essa situação e qual estratégia seguir no corpo a corpo com os dispositivos, no sentido de aprender a conviver com toda essa engrenagem sem que por ela sejamos governados?

---

[3] "Regulado" aqui faz referência ao que Michel Foucault discute, em *História da sexualidade* (2011), como os "sistemas regulatórios", os quais visam governar, com base em diferentes forças e dispositivos, os corpos que controlam.

[4] Sobretudo em *História da sexualidade: a vontade de saber* (2011) e na entrevista que presta à International Psychoanalytical Association (IPA), incluída *a posteriori* no conjunto de textos que forma o *Microfísica do poder* (1979).

A sistemática de cinema desenvolvida por Iglesias procura abeirar-se deste *ingovernável* a que refere Agamben, quando convoca através de um anúncio jornalístico um grupo de pessoas (artistas, travestis, especialistas, técnicos) para compor o workshop que resulta no filme. Esta ação não é gratuita e gerencia alguma forma de *profanação* dos dispositivos de governo ao destituir o *jogo de poder* investido na tarefa da direção cinematográfica. Ao mesmo tempo em que manifesta a complexidade de lidar com temáticas que envolvem o gênero feminino, entendido como algo ainda em "construção". Como efeito deste processo, a cineasta mergulha em uma experiência caracterizada pela coleta de informações e pelo esforço de traduzi-las.

O curta-metragem torna eloquente este experimento ao tomar como primeira mirada o assassinato de Luana, cujo registro de nascimento é Junior lago da Silva. Embora tangencie, através da ficção, o fato real que culmina na produção, o filme contesta a paisagem turística de Salvador e redimensiona o espaço público da *Avenida Manoel Dias* de modo a estabelecer uma nova política do olhar para os *invisíveis* que ocupam e tornam praticável o ambiente urbano.

Através destas encruzilhadas de gêneros, corpos e paisagens, vemos o olhar, em *space-off,* para a condição feminina na sociedade brasileira como tema que tem despertado o interesse de vários campos das ciências humanas. Inúmeros estudos têm se empenhado na tarefa de desconstruir os jogos de verdade que sedimentaram para esse gênero um "segundo sexo", sobre o qual se vincula ao lugar de "Outro" do discurso hegemônico. A mulher, portanto, parece perceber todo um investimento com base em diferentes aparelhos ideológicos no sentido de fazê-la crer que a teoria é um luxo fora de seu alcance.

Com base na leitura de Michel Foucault (2007), presumimos que a "linguagem real" não figura como um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, em que as coisas viriam a se refletir como se estivessem ante a um espelho, iluminando verdades singulares. É antes uma coisa opaca e misteriosa, encerrada em si mesma, um ponto enigmático que se mistura às figuras do mundo e se imbrica a elas de tal forma que todas juntas formam uma "rede de marcas", em que cada uma pode desempenhar a função de conteúdo ou de signo. Não é fácil prever, portanto, o que precede e autoriza o surgimento de um conceito, à proveniência de uma teoria. São questões espinhosas, diz Foucault, visto que inexistem princípios metodológicos claros. A linguagem não é um sistema arbitrário, encontra-se

depositada no mundo e faz parte dele, ao mesmo tempo em que escondem e manifestam seu enigma. As palavras se propõem a nós como algo a ser desvendado.

Michel Foucault (2007) diz que, há mais de duas centenas de anos, a semelhança deixou de formar no interior do saber uma figura estável e autônoma. Desde Descartes e Bacon, já se percebia algum esforço no sentido de instaurar uma ordem de conhecimentos em que a similitude ocupava um lugar precário e provisório no limite da ilusão. Quando se descobrem algumas semelhanças entre duas coisas, atribui-se tanto a uma quanto a outra – mesmo em pontos em que a vizinhança entre elas era muito distante – o reconhecimento de verdade somente para uma delas.

Desde o século XII, diz o pensador, o "similar" só oferece ao saber uma de suas faces "perturbadoras", pronta a se desconstruir. Cabe ao conhecimento produzido na contemporaneidade analisar cautelosamente o "idêntico" e o "diferente". Atualmente, o semelhante é tão alheio ao nosso saber, tão misturado aos jogos simbólicos e solitários da percepção e da linguagem que esquecemos que ele tenha podido ser, por tantos séculos, uma forma de saber positivo. A representação se dava como imitação, repetição, no "teatro da vida, ou no espelho do mundo" (FOUCAULT, 2013, p. 11).

Através das similitudes e dos níveis de proximidade entre as coisas, definem-se relações de conveniência, imitação, analogias, simpatias e antipatias com a natureza sagrada e terrena que, quando aproximadas, acabavam por se tocar ou chocar. Deste impulso, "o rosto", como diz Foucault (2013) transforma-se em um êmulo do céu, e o intelecto humano refletiria, imperfeitamente, a sabedoria de Deus; os dois olhos, com sua claridade iluminada, assemelhavam-se ao sol e à lua, ou às estrelas. Por essa relação, as coisas podiam se imitar de uma ponta a outra sem precisar de encadeamento ou proximidade. Por sua multiplicação aos espelhos, o mundo era abolido da distância que lhe era próprio.

Por meio da analogia, é possível propagar de um mesmo ponto infinitas relações de parentesco: o vegetal como um ser animal que se alimenta de cabeça para baixo; a planta como um animal em pé. No entanto, há um ponto privilegiado em que o espaço tende a ser cruzado em várias direções. É o caso do "homem", que se encontra em harmonia com o céu, a terra, os animais, as plantas, os metais e as tempestades. Foucault (2013) cita o "homem" não no sentido do "ser", como

convém ser entendido, no sentido comum, mas como uma categoria, eletiva e sexual, estabelecida no discurso social.

Ao buscar uma etimologia para a palavra “homem”, logo somos levados a considerar uma infinita relação de analogias e mitologias, em sintonia com mitos cosmogônicos. É do “pó da terra”, segundo Miguel Barbosa do Rosário (2015), que a palavra homem deriva, ou seja, do *húmus*. O latim se serviu das palavras *uir* e *homō* para formar a palavra Homem. *Homō* tem um campo semântico bastante abrangente; a forma *uir* deriva “viril”, em latim *uirīle*(*m*). De *Humus* derivou-se também humildade, humanidade, humilhação.

Quando nos debruçamos para buscar a etimologia da palavra “mulher”, percebemos a dificuldade filológica, como expõe Gabriel Perissé (2002), a palavra "mulher" está cercada de uma “bruma etimológica”. O termo vem do latim *muliere* e pode estar relacionada aos verbos *mulgere* e *mulcere,* que significam ordenhar, apalpar, acariciar, lamber. Segundo essa hipótese, o vocábulo poderia ter sido usado para designar as fêmeas, em geral, em decorrência de suas capacidades de produção de leite. No jogo das similitudes, é possível inferir que as mulheres foram assentadas ao mesmo nível simbólico dos animais mamíferos, os quais têm por obrigação o aleitamento e a sobrevivência da espécies humana.

A linguagem faz parte da distribuição das semelhanças; seus elementos precisam ser estudados como uma coisa da natureza; suas leis de afinidade e de conveniência recebem analogias com animais, plantas e estrelas e está a meio caminho entre as figuras visíveis do ambiente natural em conformidade secreta com os discursos esotéricos; ela tem um caráter fragmentado e repartido contra si mesmo, ao perder sua transparência primeira, alojou-se na caixa de segredos que tentamos desvendar. No entanto, é na superfície da linguagem que estão as marcas decifráveis daquilo que quer dizer. É uma revelação subterrânea que, pouco a pouco, se restabelece numa claridade ascendente. (Foucault, 2007, p. 48 - 49).

Entretanto, se os signos não mais se assemelham imediatamente ao que nomeiam, não estão separados do mundo e continuam sendo o lugar das revelações a partir da forma como são desvelados. Já dizia Montaigne (2005) que havia mais a fazer interpretando as interpretações que interpretando as coisas, e mais livros sobre os livros que sobre qualquer outro assunto. Nós não fazemos mais do que nos “entreglosar”. Este esforço de tradução, discorre Foucault (2007), permite uma mobilização infinita da linguagem que não cessa de se desenvolver, de

se retomar e fazer imbricar suas formas sucessivas. Podemos assistir a essa experiência "entreglosante" ao observar o percurso da palavra "gênero" em busca de seu significado.

Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, em 1999, diz que gênero é "a forma culturalmente elaborada que a diferença sexual assume em cada sociedade, esboçada nos papéis e status atribuídos a cada sexo e constitutivos da identidade sexual dos indivíduos" (FERREIRA, 1999, fl.980). Esta acepção não resulta nos dicionários de nosso tempo como um "sintoma" natural do uso da língua, deriva principalmente de uma exigência política, cujo empreendimento teórico – dentre os quais destacamos o de Guacira Lopes Louro em *Gênero, sexualidade e educação* (1997) – exigiu a ampliação do significado anterior presente nos principais dicionários da época.

Foi através do trabalho feminista anglo-saxão, diz Louro (1997), que a expressão *gender* passou a ser usada como distinta de *sex,* rejeitando um determinismo biológico implícito na atribuição de termos como sexo e diferença sexual. Desejava-se acentuar, por meio da linguagem, o caráter socialmente distinto às diferenças sexuais, apelando para o gênero como uma ferramenta política a serviço da construção do ser durante a vida social.

À medida que este conceito afirmava o caráter social do feminino e do masculino, impele-nos a reconsiderar as diversas formas de sociedades e seus diferentes momentos históricos. Isso exigiu um tratamento mais cuidadoso do "gênero", dilatando-se o olhar para as diversas representações e projetos de mulheres e homens no mundo, o que constrangeu qualquer tentativa de generalização.

Essa espécie de "constrangimento" com o termo feminino, ou mulher, para definir a experiência de indivíduos desta categoria sexual trouxe a aproximação às reformulações mais críticas dos Estudos Culturais, em que o conceito de *identidade* passou a ser uma espécie de guarda-chuva para definir a pluralidade de comportamentos e papéis assumidos pelas mulheres, que não eram fixos ou permanentes, podendo, inclusive, renderem-se à contradição. Desta forma, o sentido de pertencimento a diferentes grupos passou a constituir o sujeito e empurrá-lo em diferentes direções, como sugere Stuart Hall ([1992], 2006). Desta perspectiva, assumiu-se como intermediária a definição de "mulheres" para o sujeito do feminismo, a fim de propor uma identidade comum entre elas.

Quando pensamos as personagens da narrativa de Iglesias em compasso à problematização dos gêneros, consideramos a dificuldade em definir as experiências de *Eva* e *Shirley*, como mulheres, como femininas, visto que, como diz Judith Butler ([1990] 2003), a tentativa de suplantar o conceito de gênero ao de sexualidade trouxe algumas contradições para o próprio discurso feminista, sustentando que esta assunção trazia alguns atropelos teóricos e se transformava em um "problema de gênero", transformando-se em um grande interdito dizer as mulheres como um sujeito do feminismo, pois operava como uma consideração problemática de que todas as mulheres, de diferentes contextos e culturas, passavam pelos mesmos sistemas opressivos, os quais as tornavam semelhantes e singulares.

Essa problemática adensa-se quando imaginada ao contexto das novas políticas e tecnologias do gênero na atualidade, as quais recobram nossa atenção para as atuais técnicas de modificação do corpo e de reinvenção do gozo sob uma outra lógica do desejo. É no corpo que a revolução acontece.

Buscar compreender o contexto destas novas "corporalidades" força-nos a redimensionar a leitura que fazemos do gênero e da sexualidade. Essa política que se inscreve nos corpos não pode ser reduzida a qualquer tipo de binarismo, pois resulta como uma nova potencialidade que expõe a forma como somos produzidos pelos dispositivos da sexualidade. A discussão proposta por Butler ([1990] 2003) nos faz atentar para dificuldade de releitura dos fenômenos sociais tomando apenas certos esquemas teóricos.

Miriam Chnaiderman (2014) sugere abandonar os "narcisismos acadêmicos", em uma abertura que nos descentre e nos faça suportar a não existência de um discurso que dê conta do que vai acontecendo no espetáculo inusitado destes novos corpos. Poder se mover em um mundo onde o binarismo de gênero cindiu e se rompeu tende a significar o contato com outras linguagens, cujos percursos teóricos passam a ser, outra vez, movediços.

No tocante a analisar as temáticas despertadas pelo filme de Iglesias, alguns questionamentos se esboçam neste trabalho, tais como, *Eva* (travesti) e *Shirley* (prostituta) estariam laçadas à unidade apenas por seu caráter de opressão? Quais sintonias haveria entre elas sem a dicotomia homem versus mulher?

Estas são questões que também encontram eco nos estudos realizados por Boaventura Souza Santos (2002, p.1-3), no interesse de perceber em que medida a "globalização alternativa" está sendo engendrada "a partir de baixo" e quais são as

suas possibilidades e limites. Para tanto, sugere "expandir o presente e contrair o futuro", produzindo alguma espécie de "ecologia" dos saberes, das temporalidades, dos reconhecimentos, das "trans-escalas" e da produtividade, a fim de, sobretudo, pensar as dicotomias fora eixo das articulações de poder que as unem, revelando-se, com isso, novas afinidades que têm sido ofuscadas pela busca de se estabelecer divisões dentro dos sistemas classificatórios.

Na meada destas teorias e movimentos, vemos o dispositivo de cinema desenvolvido por Iglesias esboçar a sua força e criatividade na tentativa de, como recomenda Santos (2002), "ecologizar saberes" que sofreram algum tipo de regulação e foram desconsiderados.

Neste cruzamento de saberes, vozes, imagens, olhares, femininos e masculinos, vemos emergir na contemporaneidade uma pulsão muito particular do cinema pelo *entrelugar*, através da figura emblemática da travesti, como uma tentativa de escamotear as próprias definições classificatórias do que vem a ser um homem e uma mulher. O efeito é arrebatador principalmente porque essas *entidades* da contemporaneidade tendem a dar significado à dissolução de inúmeras fronteiras e guardam, como no mito de Pandora, a caixa de segredos entre o que é e o que parece ser, num jogo de espelhos estilhaçados ante o desejo humano.

Em *No coração de Shirley*, *Eva* é uma súmula de várias identidades que ora assume a identificação com o feminino, ora veste a fantasia masculina, afastando de si a semelhança com as "rachas"[5], ingressando em um mundo regido por leis administradas por uma economia da libido. O corpo da travesti – assimilado ao custo de muitas disciplinas morais – é interpretado, neste trabalho, como um enfrentamento à gestão calculista da vida que, desajustado ao controle, expande-se atuando como um "corpo sem órgãos", conforme conceituam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), funcionando muito mais como uma prática, ou conjunto de práticas, em vez de uma noção bem acabada. Não é necessário compreender o CsO (Corpo sem Órgãos). É preciso experimentá-lo, vivê-lo.

O filme de Iglesias demarca uma experiência complexa com o tempo por aderir ao fluxo documental, quando no discorrer da narrativa grafa o espaço-

---

[5] Segundo o dicionário pajubá, ou bajubá (dicionário usado pelas travestis e pelo povo de santo), "racha" significa vulva ou vagina e figura também como um termo que se refere, pejorativamente, às mulheres. Disponível em: < http://tensu. blogspot.com.br/2009/06/dicionario-bajuba-pajuba.html > Acesso em: 27 nov. 2014.

temporal na tela, isto é, “Sexta-feira, 23:15h, Avenida Manoel Dias da Silva”, como uma inferência do tempo histórico, circunscrito à madrugada de agosto de 1998.

A morte de Dora – personagem-travesti que retoma o vínculo com a cidade histórica da década de 1990 – produz um outro momento na narrativa, o instante em que as personagens principais se encontram e se solidarizam, já que vivem se digladiando e promovendo entre si disputas por espaços simbólicos e comerciais. Ao mesmo tempo em que a morte aniquila a vida, também promove a redenção. Agamben (2012) expõe que a revolução a qual defende não se trata de um projeto cujos fins são determinados pelas escolhas, inclusive violentas, podendo ser entendida como a constante interrupção do tempo cronológico por um tempo outro – retomado como algo messiânico. Uma revolução que não é o ingresso pela porta de um novo e eterno mundo (pós-histórico), mas mantém as coisas exatamente como elas são.

A linha de raciocínio que articula as ideias aqui expostas foi se compondo em razão de alguns recursos teórico-metodológicos, sobre os quais destacamos o investimento em uma pesquisa que se valeu de entrevistas, catalogação de arquivos, visita a centros de referência, bibliotecas e outros procedimentos, a fim de entender a sistemática de cinema adotada pela cineasta na produção e concepção do curta-metragem que ora analisamos, bem como interpretar o contexto histórico ao qual somos reportados na narrativa do filme.

A participação em eventos acadêmicos (apresentação de trabalho científico, palestras e mesas temáticas) em companhia de Edyala Iglesias e a entrevista realizada com ela, no início da pesquisa, atuaram como procedimentos metodológicos de grande relevância no sentido de integrar o conhecimento adquirido através dos estudos teóricos com a pratica operada pela cineasta na concretização de seu curta-metragem. A partir destes encontros, foi possível estabelecer a socialização de conteúdos referentes à narrativa produzida em 2002, além do levantamento de arquivos acerca da recepção crítica na época e os principais desdobramentos do fato verídico mencionado na história.

Desta menção ao acontecimento que aciona a efetivação do curta-metragem, o caminho metodológico empregado foi arrolar arquivos de jornais dos meses de agosto e setembro de 1998, em busca de informações que refinassem, com riqueza de detalhes, o assassinato da travesti Luana.

O levantamento bibliográfico e o próprio objeto de investigação conduziam a pesquisa a uma série de reflexões sobre cidade, a produção de novas centralidades e as políticas de reordenamento urbano. A intenção principal foi dar relevo às relações ambivalente entre os corpos humanos e urbanos, em cujos modos de simbolização e ritualização do laço social que se entrelaçam aos fluxos informacionais que tornam o ambiente citadino uma arena da multiplicidade na demarcação de fronteiras e na acomodação de processo de "micro-resistência" a elas. Foi bastante valorosa a afinidade com autores como Ítalo Calvino, Henri Lefebvre, Milton Santos, Zygmunt Bauman, Henri Pierre Jeudy e o estudo recente realizado por Adriano Bittencourt Andrade abordando o surgimento das novas centralidades em Salvador.

O fato de o filme ter sido dirigido/realizado por uma mulher, e esta ter-se descrito como uma pessoa ligada, politicamente, aos movimentos do cinema feministas – haja vista o conteúdo do filme que analisamos condensar em si toda uma natureza reflexiva em favor do feminino – estimulou-nos a realizar um levantamento bibliográfico acerca de questões que concernem aos estudos de gênero e sexualidade, bem como do próprio cinema feminista. As reflexões filosóficas dispostas mediante leitura de autoras como Simone de Beauvoir, Judith Butler, Laura Mulvey, dentre outras, e, igualmente, os filósofos como Michel Foucault e Gilles Deleuze produziram um ritmo de apreciações críticas, muitas vezes, justapostas, outras, paradoxais. Este confronto de ideias representou um impulso importante no sentido de repensar a conjuntura sobre a qual se localizava as personagens da narrativa e a opção política de Iglesias.

Essas encruzilhadas discursivas nos conduzem a reflexões acerca das corpografias de *Eva* e *Shirley* em compasso ao movimento dos carros e semáforos da Avenida Manoel Dias e ao *trotoir* efetivado pelas profissionais da noite. Desta mirada, somos levados a pensar a prática da errância, a qual se constitui como um instrumento da própria experiência urbana como uma ferramenta subjetiva, que pode ser praticada por qualquer um, mas que o errante pratica de forma ilícita, "pervertida" e voluntária. Chegamos a essas reflexões na companhia de autores como Paola Berenstein Jacques, Michel de Certeau, Gilles Deleuze e Felix Guatarri.

De igual esforço, os dois últimos autores mencionados empreenderam uma discussão bastante relevante acerca dos corpos sem órgãos (CsO) que nos permitem aproximar os conceitos elencados pelos filósofos ao contexto do filme, de

modo a observar como as relações corpográficas assumem seu lugar de fronteira e desafiam a ordem através de processos de "micro-resistências".

Para discutir, contrapor e afrontar as encruzilhadas entre a cidade, o gênero e o corpo em diálogo com os elementos temáticos adotados para este trabalho, dispomos a seguinte estrutura, constitutiva de três partes:

A primeira seção traz o título "No coração da cidade invisível" e estabelece um diálogo entre a cidade do filme, alegórica e invisível, e a cidade histórica, cuja caracterização é atravessada por uma avenida, *cenarizada* e constituída para ser um grande condomínio, ou uma grande muralha, como nas cidades antigas. A presença de travestis e prostitutas ocupando, através de seus corpos e serviços, o asfalto e a calçada potencializa a contestação deste espaço planejado para ser o coração do poder financeiro de Salvador.

Embora haja um flerte com a cidade histórica e real que demarca o universo ficcional que pesquisamos, somos orientados a perseguir a cidade obscura e alegórica, que empresta sua corpografia como *cronotopo*[6] e que constitui o vínculo entre o cinema e a história. Nosso trajeto será encetado pela narrativa de Iglesias, errando pelas memórias urbanas, distinguindo os corpos e rudimentos que desenham e coreografam a avenida; também por acreditar que aí estão dispostas todas as conexões com as cidades invisível e histórica e com o caráter documental que acionou a produção do vídeo.

Optamos por introduzir com "o filme", elegendo-o como um condutor narrativo por meio de uma descrição analítica. Como Teseu, seremos conduzidos ao templo da cidade invisível pelo novelo da narrativa, de modo a tomar a referência da cidade histórica que assinalou pela censura e violação de mulheres e travesti, culminando no assassinato de uma delas em agosto de 1998, sob a acusação de promover o *trotoir*. Para melhor compreender as questões postas no filme, trazemos à baila inúmeros registros jornalísticos de agosto e setembro de 1998, os quais se distinguem por esboçar um perfil temporal do período, informando-nos da repercussão do assassinato de Luana e seus principais desdobramentos.

---

[6] Reporta-se à correlação entre as unidades de espaço e tempo. A palavra vem do grego *cronos*: tempo e *topos*: lugar, por cronotopo se conceitua a indissociabilidade entre estes destes dois elementos. O modo como Bakhtin (2008 [1965]) aborda a questão suscita considerar em seus sentidos específicos, ou seja, como unidade de análise narrativa que permite a aplicação a textos literários concretos, encarados na sua singularidade, ou em sentido lato, como unidade capaz de detectar estruturas invariantes e transhistóricas. Disponível em: < http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=vie wlink &linkid=868&Itemid=2 > Acesso em: 06 ago. 2014.

No tocante a observar como estas passagens exigem o direito de não ficarem encobertos pela história sob a aparência de uma sociedade ordenada, Edyala Iglesias, recompondo o ocorrido, traz um conteúdo cinematográfico cuja tônica contrapõe a forma como as mulheres – e outros gêneros deslizantes – são tratadas pelos sistemas regulatórios.

Estudamos, na segunda seção, o cinema que tem sido uma espécie de "gendramento" feminino por ser a chave para a revisão de diversos paradigmas e discursos que tomaram a mulher como um Outro do homem, proibindo-lhe o direito de produzir, ou fabricar, códigos culturais emancipatórios. Propomos o título-questão de "Um cinema de que gênero?", visando discutir as "políticas do olhar", tomando como referência os estudos de gênero que discutem o prazer de ver e ser visto e as práticas de outreamento através do fetichismo e voyeurismo cinematográfico. O devir mulher e outros devires serão discutidos com base na densidade de diversos estudos em diálogo com alguns filmes que tem a mulher como um elemento de composição. Trazemos como temática as masculinidades e a pergunta retórica "O que querem os homens?", com vistas a retirar esta categoria sexual do próprio *androcentrismo* de que foi gerado e possibilitar novas descobertas e interpretações, adotando diferentes recursos tanto teóricos quanto cinematográficos.

"Entre as malhas do corpo *outro:* a prostituta, a travesti" é a terceira seção. O corpo será um ponto de partida e tomaremos o destaque de um "Corpo sem Órgãos", como sugere Gilles Deleuze e Félix Guatari, com vistas a pensar o disciplinamento e regime dos prazeres. Tomamos o caminho dos estudos realizados por Maria Rita Kehl a fim de problematizar a cultura do corpo suplantando a cultura de si que se impõe na contemporaneidade. A *transfeminilização* é um termo sugerido como efeito do gênero que a travesti *Eva* tende a empunhar e o ato de vestir o Outro (a prostituta *Shirley*) sob o conjunto de diversos estereótipos que montam o que Simone de Beauvoir denomina como "Eterno Feminino". Serão debatidos, com base no jogo de espelhos, as noções de gênero e sexualidade no corpo das personagens, reatando o vínculo com as teorias feministas e estruturalistas discutidas na segunda seção.

O jogo especular nos apresenta o mundo subjetivo das personagens, ao confrontar seus corpos, espelho ante espelho, somos convocados a interagir, de maneira distinta, com as perspectivas teóricas e cinematográficas, mirando a cena duplicada no interior do camarim, como um espaço metafórico da "montagem", tanto

da paisagem de cinema quanto da "montação"[7] "transfeminina" operada em Shirley. Revisamos com base nas reflexões despertadas na seção a ordem que institui os lugares ocupados por homens e mulheres, bem como as representações do que vem a ser masculino, feminino e de uma identidade outra.

A discussão proposta por Iglesias em seu estudo sobre o "Eterno Feminino" em *Labirinto Espelhado de Eva* resulta como um relevante recurso teórico-metodológico, exatamente por dialogar com a perspectiva feminista a que a cineasta diz estar vinculada e aprofundar as discussões referentes aos gêneros, adotando as personagens do curta-metragem como marcadores conceituais para pensar a "fabricação" dos arquétipos de feminilidade pela atividade cinematográfica. Retornamos, por fim, à cidade invisível como um último espelho, que (de)flagra as interdições urbanas as micropolíticas de enfrentamento a esse processo de redução da participação cidadã.

Esta pesquisa intenta analisar a relação entre textos, figuras e telas a partir de um levantamento da trajetória percorrida pela narrativa de Iglesias até a contemporaneidade, no sentido de expor os elos que tornam o cinema uma forma de reinvenção da vida e de intervenção no cotidiano das pessoas. Em razão disso, buscamos correlacionar os fenômenos resultantes do contexto histórico do filme ao processo formador da sociedade de consumo e, através da análise da relação entre espectadores e produtos, refletimos as maneiras com as quais a estrutura cinematográfica envolve os "afetos" que definem a fruição do usuário com a circulação de imagens no cinema.

A tônica desse trabalho visa explorar as conexões entre a economia do simbólico, as funções das imagens na sociedade e as formas de organização do olhar. Esse emaranhado ora se constrói a partir da tematização de um homicídio que alcança, na narrativa de Iglesias, planos inesperados, ora tornam o cinema um ponto de chegada para "novos gêneros" que ancoram no século XXI, trazendo novidades e reivindicando outras leituras para os corpos assistidos à logica própria do mundo das mercadorias. Há uma atenção especial da cineasta para essas questões, principalmente no que se refere ao nexo entre a arte e a publicidade do corpo (dos

---

[7] Segundo o Pajubá, montação é o processo de vestir-se com roupas de mulher, geralmente com certo exagero. Disponível em: < http://tensu. blogspot.com.br/2009/06/dicionario-bajuba-pajuba.html > Acesso em: 27 nov. 2014.

manequins, prostitutas e *trans*) na Avenida Manoel Dias. Isso nos faz ficar atentos à ligação estabelecida entre a cultura visual, o desejo e as técnicas de marketing.

O quadro que se registra aqui sugere um perfil no qual a estética do curta-metragem colabora e se inscreve como uma linguagem que potencializa a vontade de representação do cotidiano nos poucos minutos que dispõe e na atenção que dá à experiência efêmera que o cinema pratica. O período abordado na narrativa exibe com nitidez as tensões entre a continuidade e a descontinuidade na vivência dos espaços, bem como a recuperação de um tempo marcado pelo extermínio de populações de rua. É através destas encruzilhadas que a cineasta encena o percurso que nos conduz aos meandros da morte, não como lugar da aniquilação e do esquecimento, mas como uma memória inscrita no *coração da cidade invisível.*

1. NO CORAÇÃO DA CIDADE INVISÍVEL

Esta cidade tão suja
E tão deserta,
Esta cidade que ladra
À minha porta
Como um cachorro faminto
E que desperta
A lembrança de coisas
Tão remotas(...)

Esta cidade que arde
Como um câncer,
Como um cautério na carne
E que arrebata
A nós todo futuro
E a mim divide a vida
Em dois pedaços.

(Myrian Fraga, Sete poemas)

É preciso percorrer a cidade noturna. Cerrar os olhos em seus espelhos embaçados. Evitar ser seduzido pelo horror que nela habita. Cidades diferentes sucedem no mesmo solo, incomunicáveis entre si.

Através do registro de ruas, de alamedas, de estabelecimentos, a cidade torna possível o esquecimento como uma memória em um jogo de claros e escuros em que é preciso esquecer para lembrar, e as lembranças sucedem aos nomes, ao sotaque das vozes, ao traço dos rostos. Tudo ficará guardado na paisagem ou na remodelagem desta que sempre deixa vestígios, imagens, rudimentos visíveis e invisíveis onde habitam os fantasmas.

É em busca desta paisagem imaginária que miramos o nosso tempo, numa tentativa obstinada de olhar para trás e contemplar as próprias pegadas, e este é um gesto impossível a quem tem as vértebras mutiladas e o dorso fraturado. Assim, define Giorgio Agamben (2012) para nossa experiência com o contemporâneo, como algo intempestivo, pois somos todos devorados pela febre da história. É capaz de perceber melhor o seu tempo, diz ele, citando Nietzsche, aquele que está inatual com o tempo de que faz parte e, por esse deslocamento, toma uma certa distância e adere à sua época com mais vivacidade. Contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo no seu tempo, de modo a ver não as luzes, mas a escuridão, pois todos os tempos são obscuros.

Este conceito vale para a experiência de Edyala Iglesias, ao tentar capturar em meio ao presente, cheio de lampadários, *outdoors* e sinaleiras, não as luzes,

mas a escuridão descurada ante o reflexo refulgente. Desvendar as trevas significou para a cineasta percorrer a cidade visível, mas não é esta que lhe interessa e sim o que está por trás dessa aparência, o aspecto mais abstrato, mais fugidio, mais invisível. Esse escuro da contemporaneidade, que provoca inércia e passividade em alguns, não foi para Iglesias, visto que buscou neutralizar as luzes e não se deixar seduzir pela velocidade dos acontecimentos e informações.

A cidade invisível não pode ser ignorada, exige ser interpretada e retirada de sua obscuridade. Ela não se deixa flagrar plenamente, preenche com luzes e sombras, o rosto dos automóveis e edifícios; os algarismos das sinaleiras pulsam como um marca-passo.

1.1 O FILME

Eu te avisei. Eu te avisei, boneca. Tá pensando o quê? Que reformaram essa Avenida pra viado ficar desfilando, é? Isso aqui é bairro nobre.

(Policial civil, No coração de Shirley)

Sexta-feira, 23:15 h, Avenida Manoel Dias da Silva.

Sobre um plano negro, as legendas acima são esboçadas ao espectador que é convidado a registrar o tempo e o espaço a que a narrativa em destaque se reporta. Não sabemos, apenas pela legenda, se o gênero deste curta-metragem é, na sua densidade, ficcional ou um documentário, ou ambos. Ainda no painel de abertura é possível ouvir os passos de alguém caminhando em compasso ao som dos veículos. A tela turva vai se espaçando em *fade in* e uma imagem surge em meio ao movimento dos automóveis. O enquadramento da câmera regula-se em plano médio e uma personagem é apresentada na história. Trata-se de *Shirley* (Fafá Menezes), profissional da noite. Os trajes, curtos, e outros pequenos adereços desenham o perfil de uma prostituta de *meia idade*. A descrição é bastante clara, cabelos presos, blusa vermelha e uma insígnia de Santa Bárbara ao pescoço.

A imagem da santa protetora das *putas e travestis*, ainda que diminuta e imperceptível no vídeo, em compasso à atividade realizada por *Shirley* naquela avenida, torna a figura em destaque uma espécie de mosaico cuja feminilidade se vale de todos os adornos e crenças que sejam possíveis blindar o corpo e a alma das condições de vulnerabilidade da rua e das instâncias produzidas nela.

A personagem para em certo limite da Avenida Manoel Dias da Silva e a câmera objetiva divide a tela entre a prostituta e uma propaganda comercial de uma loja feminina, onde se delineia em tamanho semelhante à estatura da profissional da noite uma mulher branca vestida de preto, metaforizando, ironicamente, os corpos que servem de modelo ao ideal feminino, pretenso pelo mercado, e *Shirley*, como uma imagem que justapõe e controverte este imaginário, estabelecendo um jogo de fantasias entre a mulher, como categoria real e biológica, e o feminino modelado como um estereótipo que materializa o desejo através do consumo.

A composição da cena toma os corpos como um arranjo simbólico para pensarmos também a condição social em que se encontram as prostitutas, as quais são descaracterizadas de personalidade e adquirem um valor de mercado, exibindo-se à espera dos clientes.

A cena é sutilmente produzida com o cuidado de apresentar o medo sentido por *Shirley* ao ouvir o som da sirene de uma viatura quando bruscamente retrai o sorriso para um possível cliente que lhe aciona através da buzina do carro. É possível perceber a fisionomia da personagem se alterar e seus olhos acompanharem, receosamente, o movimento da avenida até a passagem da guarnição. O som vai criando as fronteiras, os códigos em redor da personagem. O espectador vai sendo orientado por esses elementos de modo a captar no olhar de *Shirley* a condição degradante e vulnerável do trabalho por ela oferecido.

Há um corte brusco na sequência e uma outra personagem é desvendada em outro cenário. Trata-se de *Eva* (Evelyn Buchegger), uma travesti que se exibe num tablado, dublando *Crazy*[8], de Willie Nelson. Ela será revelada através de um *strip-tease.* A cena é acompanhada pelos olhares de homens sentados em uma disposição de mesa de bar, cuja atenção encontra-se condensada na apresentação de *Eva*. A sequência informa tratar-se de homens de *meia idade*, todos vestidos com roupa social, cujo aspecto, *heteronormativo*, aponta para clientes abastados financeiramente. Não há um único perfil desviante dentre eles. A lente da câmera posiciona-se na perspectiva do olhar de *Eva* para um homem sentado entre as primeiras cadeiras da *boite*.

Recompondo a imagem de abertura, retornamos à visão da prostituta sobreposta aos manequins de lojas, desta vez, estes elementos encontram-se

[8] Canção da década de 1960, composta por Willie Nelson e interpretada por Patsy Cline.

decapitados e paramentados com traje social. Os manequins, as lojas, os recintos e toda a ambiência artificial encontram-se justificadas na trama, porque é exatamente ali, nessa cidade morta, onde encontramos a chave para entender a cadeia de significados que informam como tudo pode ser exposto. Nada é gratuito. São como fantasmas que flamam sua presença por meio de uma rede de metáforas que sugerem o real aparelhamento da cidade, como efeito de diferentes processos históricos e econômicos.

"Se hoje ele furar, eu vou atrás dele. Ah vou! Ou eu não me chamo *Shirley* Cristina!". Este é o momento em que a personagem se apresenta ao espectador que, até então, não sabe se esta nomeação consta como o seu registro de nascimento ou uma adoção como *nome de guerra.* Ao referir-se a ele, percebe-se que a narrativa, através do entrecorte de sequências, opta por realizar um diálogo visual com a última imagem reproduzida no plano anterior, isto é, do rapaz sentado no show de *Eva*. É o Doutor Silveira (Paulo Coutinho) – como será apresentado por outro personagem no transcurso do filme. Sabe-se pouco sobre este personagem, apenas que é um cliente motorizado, e que figura como objeto do desejo da prostituta.

A ação é interrompida para apresentar a performance de *Eva*. É possível perceber que a canção ali encenada descerra a vivência e o conflito experimentados por *Shirley* na avenida. Ela não está concentrada na espera dos clientes, mas de seu *homem;* e este, por sua vez, encontra-se laçado a uma outra paixão, mais atraente e mais jovem: *Eva*. A canção, na dublagem da travesti, traduz o descompasso de *Shirley* em relação a Silveira ao referir, em tom confessional, que sabia que seria trocada por outra pessoa mais nova e, em decorrência disso, encontra-se louca por se sentir sozinha.

Assistimos à revelação de uma outra personagem, Fafá (Nájila Andrade), também prostituta, que pergunta à colega se, acaso, esta teria decidido vir trabalhar sozinha naquele ponto.

As duas mulheres são apresentadas em um mesmo plano fixo em que é possível vê-las em um mesmo campo de visão. É possível ver, pela primeira vez, *Shirley* enquadrada de corpo inteiro na imagem. Depois, o quadro se fecha nas personagens e é flagrante as assimetrias entre as duas personagens no que se refere ao volume dos seios. Fafá tem seios avolumados, diferentemente da colega que possui um busto vertical e sem saliências.

Essa desvantagem demonstra algum desprestígio de *Shirley* frente às condições do mercado do sexo, cada vez mais competitivo. A produção da cena privilegia, ao fundo, as imagens de manequins amalgamadas aos corpos das personagens na tela, aprovisionando o espectador do conteúdo crítico destas representações, do ponto de vista sincrético e objetivo por que passa o gênero feminino na atualidade, reduzido ao lugar de Outro; do ponto de vista da saturação que as imagens da prostituta em compasso às manequins comportam para os consumidores do sexo pago, cujo desejo é possuir a fantasia da mulher ideal, como diz *Eva*, aquela que faz tudo só para dar prazer e, com isso, abstém-se do próprio gozo.

A sequência é dividida entre a apresentação de *Eva* e as duas moças. Fafá apura se *Shirley* estaria esperando algum cliente ou se ela ficaria naquele lugar confiando na chegada de Silveira. Pela primeira vez, é revelada a identidade do personagem masculino por quem é identificado como "ele" pela prostituta.

Eva e *Shirley* são apresentadas na trama através de um torneio de imagens. Um relance sonoro toma destaque quando um motoqueiro grita violentamente contra *Shirley* e Fafá: "Vai, *Puta*!".

Os planos simultâneos que se seguem apresentam a Avenida Manoel Dias da Silva, seus carros, seus semáforos, suas cores. O campo de visão é emoldurado nas prostitutas, e uma delas, Fafá, faz um desabafo acerca da reformulação da Pituba, em contrassenso ao trabalho oferecido por elas. Diz que, com tanta novidade – refere-se, principalmente, ao semáforo com medidor de tempo delineado na imagem –, os clientes não teriam tempo para observá-las e pagar pelo serviço ofertado. Fafá encerra sua participação na narrativa ao comentar com a amiga que ela estava entrando numa roubada, pois Silveira não era nenhum *príncipe encantado*. A cena é dividida com um casal que passeia pela calçada, a qual captura os olhares de *Shirley*.

A câmera, numa perspectiva panorâmica, atravessa a avenida, sendo conduzida pelo movimento de um carrinho de café. Os olhares e buzinas dos taxistas e dos passageiros para as *moças* tornam o *asfalto* um *lócus* de ocupação bastante requisitado.

A cena é lentamente apresentada com interesse em atualizar o espectador com um torneio de imagens conflitantes que se harmonizam, antiteticamente, de modo a expor as profissionais do sexo com suas fisionomias sem nenhum decoro

moral, em compasso à imagem de uma freira se avulta no quadro produzido mediante olhar dos passageiros de um taxi em movimento.

Ouve-se a execução de *Ein feste busrg ist unser gott,* de Johann Sebastian Bach[9]. A imagem da freira aparece no arranjo do banner de divulgação do filme *Três Histórias da Bahia* (2001) em ponto de ônibus onde se encontram as prostitutas da narrativa. *Diário de um Convento* é uma realização de Edyala Iglesias e compõe uma destas três histórias cuja relevância significou o marco da retomada do cinema baiano.[10]

A composição barroca da freira, da canção, em acordo com a cena baiana acima descrita, além de constituir uma referência metalinguística, estabelece um diálogo com a perspectiva do cinema feminista por apresentar imagens contrastantes do feminino, de modo que fique exposto, seja como freira, seja como *puta*, o caráter de repressão por que passam essas e outras mulheres nos aparelhos regulatórios que estabelecem a lei e o *status quo.*

A ação dramática volta-se para *Shirley* e outro relance sonoro, uma sirene, desta vez, acompanhado da imagem e do som da viatura da 13ª Companhia Independente da Polícia Militar. O semblante da atriz é iluminado pelo tornear de luzes da viatura e a câmera fecha-se em primeiro plano, flagrando o medo contra os policiais. A cena se movimenta e o ângulo centra-se nas costas da prostituta que é assustada pela voz do vendedor de cafezinho, Natanael (Rafael Mendes). *Shirley* queixa-se do susto e ele, laconicamente, inquire se o desaparecimento da *moça* devia-se a ela ter se transformado em *mona europeia* ou se estava fugindo da polícia.

Ao pagar o café oferecido por Natanael, *Shirley* observa o carro de Silveira atravessando a Avenida. Ela tenta, de forma abrupta, barrar a passagem do carro, mas é inútil. O amante já se encontra com outra acompanhante, ou seja, *Eva*. Natanael profere que gostaria de um dia ter tanto dinheiro que nem o Doutor Silveira. Nesse momento, o espectador obtém informações acerca de aspectos financeiros do personagem desejado pela prostituta. Natanael ainda enfeixa sua

---

[9] Cantata de Johann Sebastian Bach, baseada em um hino sacro de mesmo nome, cantado em igrejas protestantes, composto por Martinho Lutero em 1529. O conteúdo da canção é baseado no Salmo 46, "Deus é nosso refúgio e fortaleza". Sua estrutura fora reassentada, em 1715, no texto de Salomão Franck, referindo-se a Lucas, capítulo 11, versículos de 14-28, cujo conteúdo aponta para a expulsão de um demônio por Jesus Cristo.

[10] Os dois outros episódios são *O Pai do Rock*, de José Araripe, e *Agora é Cinza*, de Sergio Machado. As historietas compreendem, como afirma João Carlos Sampaio (2013), um empreendimento que oferece pistas interessantes para ilustrar o ser baiano da virada do século.

participação na narrativa aconselhando a *Shirley* tornar-se uma mona, ou seja, uma travesti, sob o argumento de que o *point* destas profissionais está mais lucrativos do que o das prostitutas. *Shirley* constrange-se com a fala do vendedor ambulante e encerra a conversa descrevendo-se como "cem por cento mulher", e que não resultaria como uma imitação barata do feminino. Aborrecida, a moça expulsa Natanael, chamando-o de "maquete de viado".

A câmera move-se sobre os trilhos de uma cidade corpografada e proibida. Sob a trilha sonora de *Love fool*, de The Cardigans, é possível apreciar espaços como um clube noturno, um banco, um curso de inglês, os quais são apresentados de modo a referir a cidade histórica, real, que fundamenta a construção de uma sociedade de consumo que se alimenta destes serviços.

Shirley caminha em direção à Praça Brasil nas imediações da Pituba. O ritmo envolvente da música embala o confronto que se seguirá entre as *rachas e monas*, como uma referência clara entre as que, respectivamente, possuem e não possuem vagina. *Dora* (Paloma Prado), travesti, provocando *Shirley*, pergunta a *Eva* se os seios dela "são ou não são mais bonitos que o da concorrência (...). Eu só cobro em dólar. Final do ano eu vou me tornar *mona* europeia. " *Eva* responde com um sorriso irônico, "Dora, você que está certa. Imagine se cada noite tivesse trinta horas?" *Shirley* se aproxima e diz em tom de deboche "É o clube carnavalesco das siliconadas**!**". Dora redarguindo ao deboche exclama "Ô, *racha* em extinção, você não preza por sua vida, não, é?**!** Quer reclamar, vá procurar o Ibama, vá, *mona uó*". Neste momento, um policial aproxima-se e toma Dora pelos braços.

A canção *Love fool* outra vez é executada e suaviza o tom de violência exercitado pela força policial que tem uma das travestis segurada pelos cabelos. As colegas fogem assustadas pela chegada da instância policial e busca, a pleno esforço, dispersar o alcance da viatura. O policial diz "Eu te avisei. Eu te avisei, boneca. Tá pensando o quê? Que reformaram essa Avenida pra viado ficar desfilando, é? Isso aqui é bairro nobre". O áudio não é facilmente perceptível, mas deixa perceber a defesa verbal de Dora contra os policiais, "Você me trata assim porque é assalariado e sabe que o que eu ganho numa noite você demoraria trinta dias para ganhar".

A câmera – assemelhando-se aos equipamentos de segurança – registra a cena de condução de Dora até a viatura e fica em uma posição que capta do alto o movimento policial na avenida. O áudio da radiopatrulha, quase imperceptível devido

ao baixo volume, avisa aos outros setores do comando da 13ª Companhia Independente da Polícia Militar que “os perturbadores da ordem”, referindo-se às travestis e às prostitutas, encontravam-se acomodados “na altura da Praça Brasil”.

Na fuga, *Shirley*, procurando se livrar da ameaça policial, tropeça e cai. *Eva* a observa com expressão de pânico e compaixão. Há uma elipse na narrativa e o próxima sequência exibida é *Eva* carregando *Shirley* pelos braços. Elas passam por um bar onde está sendo executada a canção *A noite do meu bem,* de Dolores Duran. A voz, em falsete, cujo timbre agudo lembra a voz feminina, é a de um cantor de botequim (Zé Honório). Há um casal bailando e a cena é de uma natureza patética e triste, e a canção narra, em tom onisciente, a turbulência psicológica vivenciada pelas personagens, ao articular através do lirismo o desejo, tanto de *Shirley* quanto de *Eva* de ter a paz de criança dormindo e o abandono de flores se abrindo para enfeitar a noite do meu bem.

A cena se expande até a chegada ao camarim de *Eva*. Isolam-se em um desvão ao rés-do-chão. Um basculante ao nível da rua deixa captar uma luz vermelha que invade o lugar onde estão. O compartimento é escuro e a luz vermelha que invade o recinto pulsa como a um coração, metaforizando o sentimento de *Shirley* e a mecânica ofegante da cidade em toda sua movimentação noturna. Tudo é estranho para as personagens. Os olhares da câmera flagram o constrangimento de *Shirley* e o sentimento de estranheza de *Eva* naquela posição em que se dissolvia o espaço de disputa da avenida e ambos podiam ser assistidas ante aos espelhos do camarim.

O universo subjetivo das duas profissionais do sexo vai, pouco a pouco, sendo redimensionado através de um “jogo de espelhos”, que alude também para os dois lados da câmera, como indício de um diálogo entre a tela e o espectador, entre as atrizes e as lentes cinematográficas em todo seu aparato técnico e entre elas mesmas. Além disso, este jogo aponta para como se produz o significado nos filmes.

É possível inferir, com base nos estudos de Elizabeth Ann Kaplan (1995), que os modelos psíquicos instituídos pela estrutura capitalista exigiram a criação de uma máquina (o cinema) que desprendesse o inconsciente de sua cadeia primitiva no corpo e o lançasse em tela. Por isso, Kaplan entende como crucial os estudos psicanalíticos como tentativa de explicar os desejos e as posições assumidas entre *macho e fêmea* que se refletem nos filmes.

Ao vermos duas atrizes protagonizando uma espécie de melodrama existencial e particular, julgamos se tratar de um espaço gendrado restrito às mulheres, visto que o melodrama é definido, segundo Kaplan (1995), como um gênero destinado às mulheres, cuja forma expõe um interesse por questões edipianas, relações de amor ilícito, abertas ou incestuosas; entre disputas amorosas, de mulheres por um homem, são as matérias primas do melodrama, que se exclui das temáticas que trazem o masculino como um código cinematográfico, geralmente tematizado a partir dos filmes de gangster, faroeste e super-heróis, em que são encorpados elementos de violência e de luta, visando reproduzir as funções que um dia foram desempenhadas pela tragédia, no sentido de colocar o homem num cenário mais amplo.

O melodrama é, antes de tudo, uma forma feminina, que atua como uma espécie de corretivo para os gêneros principais que solenizam a ação masculina, diz Laura Mulvey (1991). Se por um lado o melodrama é importante por relevar contradições ideológicas e por ser dedicado a questões femininas, por outro os fatos nunca se reconciliam de modo a beneficiar a mulher, diz a cineasta e crítica inglesa.

A pergunta que Kaplan destaca é por que as mulheres se sentem atraídas pelo melodrama e por que acham nessa objetivação e rendição algo prazeroso? A autora recorre à psicanálise e mais precisamente aos estudos lacanianos por ver nestes a possível elucidação do tema se considerarmos as características da crise edipiana da menina, que, segundo Lacan, é obrigada a afastar-se da mãe na esfera pré-linguística e tem que entrar no mundo simbólico que envolve sujeito e objeto. Predestinada ao lugar de objeto (ausência), ela é depositária do desejo masculino, embora na condição de passiva. E essa passividade jaz a um prazer sexual que só pode ser constituído pela própria objetivação. Além de a estruturação masculina ter sido fundada em torno de um sadismo elementar, a menina só pode adotar o masoquismo como um elemento correspondente.

Shirley e *Eva* sabem de sua objetivação, do mesmo modo que sabem que o patriarcado exercitou sobre elas um masoquismo de modo a extrair prazeres das formas domínio-submissão, percebemos isso no andamento da narrativa.

A câmera passeia pelo compartimento e deixa ver os espelhos de *Eva* e a penteadeira repleta de recortes de imagens de mulheres em jornais e revistas. Os espelhos e os recortes são uma espécie de altar votado às *divas* do cinema e da televisão. Enquanto *Shirley* parece eleger um certo romantismo religioso adotando a

imagem de Santa Bárbara, ou Iansã, como miragem simbólica ou como uma blindagem contra a violência urbana. *Eva* não se deixa seduzir por romantismo, suas crenças valem-se de arquétipos que montam uma devoção ao sagrado mundo das *divas e musas* do cinema e da televisão. Ela mesmo diz está interessada principalmente no *aqué*[11] que receberá na noite, com o qual futuramente se tornará uma *mona europeia,* nos moldes das grandes artistas cinematográficas.

A forma nominal como as *travecas* titulam as prostitutas, *racha*, desliza para conceitos tácitos que bem poderiam estabelecer uma homonímia entre *racha/raça*. Isso de alguma forma fica visível no tratamento que recebem e ofertam entre si, ou seja, as *rachas* compõem um conjunto de características somáticas, demarcadas principalmente por serem portadoras de uma vagina. E isso constitui um *racha,* ou melhor, uma dissensão entre *Shirley* e *Eva*.

A *traveca* entrega a *Shirley* uma camisa. Toma o telefone e liga para Doutor Mendonça, a fim de que este possa intervir na soltura de Dora. Ao ouvi-lo negar-se, encerra a ligação insultando-o "É (...), mas do dinheiro você quer saber, né, Seu Puto". A fala é lacunar e o espectador é levado a perceber em Doutor Mendonça uma espécie de cafetão. Subitamente, *Eva* vira-se para *Shirley* e indaga o que a prostituta tinha contra a "sua pessoa" para armar aquela "*quizumba*"[12]. *Shirley* responde que, embora *Eva* tivesse lhe ajudado naquela noite, não esconde o fato de que leva "bronca de tudo que é travesti". Mas o que havia mesmo intrigado a prostituta foi a razão de a colega ter-lhe "tomado o homem". *Eva* ri e debocha dizendo que Silveira era só um "cliente, ótimo cliente, nada de romantismo".

A captura de Dora, o medo provocado pelos policiais, são componentes que colaboram para que *Shirley* e *Eva* possam encontrar uma na outra o apoio que geralmente recusam em condições de trabalho. Seus mundos, anteriormente separados por fronteiras simbólicas e territoriais, vão paulatinamente se liquefazendo e se humanizando ante os desabafos enunciados em caráter de confissão.

As duas personagens duelam a todo instante num jogo de claros e escuros, em que se perceberá a inversão dos papéis assumidos na narrativa.

---

[11]Segundo o dicionário pajubá, *aqué* ou *aqüé* significa dinheiro. Disponível em: < http://tensu.blogspot.com.br/2009/06/ dicionario-bajuba-pajuba.html > Acesso em: 27 nov. 2014.

[12] Segundo Nei Lopes (2003), em *Novo dicionário banto do Brasil*, o verbete significa confusão, rolo, bagunça e é uma alteração semântica da palavra de origem também africana *quizomba* que significa festa.

A primeira pergunta retórica feita por *Eva* à colega refere-se ao motivo de *as travecas* fazerem mais sucesso no asfalto do que as prostitutas. Percebendo a curiosidade de *Shirley*, a travesti responde que o segredo seria fazer o que os homens gostam. Lição número um: vestir a fantasia masculina, ou seja, possuir a "mulher ideal", aquela que faz tudo para dar prazer.

Enquanto conversam, a travesti prepara uma seringa com silicone injetável para aplicar nos seios tombados da colega. "Tá louco, mulher. Uma agulha dessa grossura. Eu tenho pavor de injeção", defende-se *Shirley*. "Tudo bem. Não sou eu quem vai ficar com os seios murchos mesmo", diz *Eva.*

O foco da ação dramática desliza as lentes da câmera sobre o corpo da prostituta, como em um *strip-tease*, agora em transformação nas mãos de sua *fada madrinha*[13]*.* Ao tempo em que *Shirley* é maquiada, ouve-se o áudio do rádio, em baixo volume, quase imperceptível, uma propaganda que tenta convencer as mulheres que tem cabelos crespos a fazer um alisamento a fim de deixar os fios sedosos, do jeito que os homens gostam. E ainda arremata convocando as mulheres a ficarem na moda e deixarem os homens a seus pés.

Shirley pergunta se *Eva* não teria interesse em se operar. *Eva* responde com uma pergunta "Pra quê ser mulher... basta parecer**!** O importante é que ele vê e deixa ele de pau duro. Se eles querem *Eva* com sexo de Adão." A travesti ainda diz que "todas as mulheres, do cinema, da televisão, das novelas, foram tiradas da cabeça do homem. Foi o homem quem pariu a mulher. Tá na Bíblia".

Esta alocução atualiza o conceito de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* ([1949], 2013), que assume uma "mulher" que é, principalmente, um produto da cultura e menos um resultado da biologia. *Eva* ironiza ao afirmar que foi o "homem que pariu a mulher. Tá na bíblia**!**", ou seja, toda mulher tenderia a ser uma reprodução agenciada para/pelo homem desde a bíblia.

Ao alegar que "todas as mulheres maravilhosas que se conhecem, inclusive as divas do cinema, foram tiradas da cabeça do homem", alia esta alocução ao sucesso das travestis na noite em tornar acessível aos homens a concretização de uma fantasia masculina, ou seja, possuir a "mulher ideal" e ainda remata dizendo que seus clientes invocam uma "*Eva* com o sexo de Adão", reeditando, nestes termos, o mito judaico-cristão.

---

[13] Expressão usada pelas travestis baianas para designar a pessoa, igualmente chamada de *bombadeira*, que aplica silicone nos seios e nádegas de travestis, transexuais e transformistas.

A narrativa vai se aprofundando e *Shirley* pergunta à travesti o que aconteceria se o homem da vida dela chegasse e não gostasse de vê-la assim, toda maquiada. *Eva* desconsidera a dúvida da colega: "Você também quer tudo, *porra*, *Shirley*. Amor, dinheiro, que mais você quer, só isso?" E ainda completa: "Eu só quero o meu *aqué,* meu amor, meu dinheiro. Eu não me iludo. Quem, afinal, vai ter amor por um *viado* ou uma *puta*?"

Nesse momento, é *Shirley* quem ampara *Eva,* que escorrega pela haste de strip-tease até o chão. Ao fundo, ouve-se *Patrícia,* de Caetano Veloso. As duas bailam no palco. A canção faz referência ao sentimento vivenciado por *Eva,* neste instante. Como na canção, a travesti é que desperta loucas paixões, no entanto, vive como uma "triste Patrícia", com a alma "cheia de amargor a esperar pela chegada do sincero amor".

A cena musical é interrompida pela voz *off* de Natanael que, pelo basculante, informa do estado de Dora, "toda lenhada".

A próxima sequência é no Instituto Médico Legal, a composição barroca *Ein feste busrg ist unser gott,* de Johann Sebastian Bach, é outra vez executada, e a imagem emoldurada no vídeo flagra o desespero das personagens. É uma cena dramática o reconhecimento do corpo masculino de Dora, nua sobre a maca. O pênis da travesti é visto na tela de forma a esboçar sua condição masculina e feminina, cujos seios ficam à mostra.

O escrivão do I.M.L. adota para o registro mortuário o nome "verdadeiro" de Dora, Francisco Santos Silva, e satiriza seu *nome de guerra.* A descrição do sexo que o escrivão faz uso é a biológica, portanto assinala como masculina a sua sexualidade; como profissional do sexo, Dora é apontada como se possuísse uma profissão indefinida, e "afogamento" constará como registro da *causa mortis.*

Eva e *Shirley* se sentem ultrajadas com os registros e exigem a mudança nos termos. O escrivão as direciona para a Corregedoria de Polícia. Ao saírem, a câmera flagra o olhar do rapaz para as nádegas de *Eva*, que é tratada por senhora no recinto. Não se sabe se por uma questão de conveniência ou se por tê-la reconhecido como mulher.

As personagens seguem seu roteiro até a fachada da Corregedoria, *Eva* fica amedrontada e *Shirley* assume, com coragem, o posto de "*racha* heroína", conforme designado por *Eva*. No percurso até o local, discorrem sobre aspectos peculiares de suas identidades, tais como seus nomes de registro. Claudinei Alencar da Silva é

Eva e Maria Aparecida Filha de Jesus é *Shirley*. Percebem que mantém a mesma singularidade no sobrenome "da Silva" e o *racha* até então disposto no início da narrativa vai aos poucos se diluindo e acomodando novas leituras de si e do outro.

A narrativa culmina com um *Corta!* Ouvido pela voz em *off* da narração feminina, que até aquele momento não havia se personificado. A tentativa de pôr um corte à sequência de planos em que as duas personagens decidem procurar a Corregedoria de Polícia a fim de denunciar os policiais pela morte de Dora, expõe, sub-repticiamente, os vértices do espelho que a tela não exibe, o lado do espectador, que a partir desta perspectiva funcionará como um interlocutor com o qual a imagem de *Eva* e *Shirley* busca dialogar; além disso, refletimos o outro lado da câmera, o da técnica de cinema, através do qual é possível ouvir a voz *off* da cineasta acionando novos fluxos para a narrativa ali assistida.

Ao mesmo tempo em que relata até onde é possível contar uma história, Iglesias joga com o espectador e o torna copartícipe de seu filme, já que ao tomar consciência dos fatos verídicos ocorridos com a travesti Luana, assassinada por afogamento, conforme nos informa a legenda final do curta-metragem, o espectador é convocado a se posicionar criticamente quanto à coleção de acontecimentos que culminaram na morte da travesti e a ter uma dimensão da sistemática deste cinema realizado em cadência com as questões políticas adensadas no feminismo.

1.2 A CIDADE DO FILME

> *Em toda sua extensão, a cidade parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens: no entanto não tem espessor, consiste somente de um lado de fora e de um avesso, como uma folha de papel, com uma figura aqui e outra ali, que não podem se separar nem se encarar.*
>
> *(Ítalo Calvino, As cidades invisíveis)*

A cidade parte-se em numerosos territórios, físicos e simbólicos, visíveis e invisíveis, cenários cujas amostras, especiais e eletivas, plasmam tanto a paisagem objetiva de um corpo urbano que se move sobre uma estrutura que disfarça um movimento com repetição contínua, quanto a imagem subjetiva (e reservada) de um corpo humano que se move parodiando personagens capturados pelas lentes de uma câmera cinematográfica. Essa idealização de uma cidade como território de exibição resultaria, talvez, em um desdobramento dos limites da *Sociedade do espetáculo*, como teoriza Guy Debord (1997), à ficção simulada de uma cidade-tela.

O curta-metragem *No coração de Shirley* adota *a cidade,* metonimicamente recortada a partir de uma de suas avenidas mais importantes, a Manoel Dias da Silva, como um *lócus* imprescindível para o entendimento da narrativa. Sua geografia, suas redes de comunicação, seus semáforos com medidor de tempo, seus conflitos, suas *fechações* e *badalações,* tudo isso se verte ao reordenamento urbano sobreposto à cidade de Salvador em fins da década de 1990. Esta reformulação é tomada no filme como uma baliza espaço-temporal que culmina na anulação dos "anormais", tomados como rudimentos (in)visíveis que sujam e corrompem o universo "chique" da Cidade.

As personagens que, na trama, emergem são como subjetividades arremessadas na corpografia da cidade na tela, explorando questionamentos que, muitas vezes, acomodam uma linguagem repleta de ironia e humor.

A cidade é apresentada no filme através de uma atmosfera densa e complexa, evocada, sinestesicamente, pela combinação de aromas, de cigarros e cafés, à dicromática movimentação em vermelho e amarelo dos veículos, assentindo a uma leitura do cotidiano como um palco de oscilações que comporta deslocamentos e ajusta-se a novas experiências. Pode ser visualizado de uma maneira factual, ou como sugere Michel de Certeau (1994), uma invenção constante a fim de permitir o fluxo da vida.

O cotidiano é carregado de contradições, principalmente por contemplar repetições e renovações nas formas de suas manifestações e é essa ambiguidade que constitui a substância da experiência. É deste cotidiano, constantemente inventado, que vemos surgir a Avenida Manoel Dias da Silva, uma zona urbana que, a partir das três últimas décadas do século passado, passou a concentrar uma população de média e alta renda, em que se verifica pela cartografia a formação de um corpo urbano, repleto de condomínios, cuja intenção seria projetar-se como um importante centro financeiro e imobiliário de Salvador.

A Pituba – palavra de origem tupi, conforme nos informa Luiz Eduardo Dórea (2006), significa "sopro forte" – foi uma fazenda e se restringia a uma região que abrigava uma vila de pescadores em sua porção litorânea pertencente a um único proprietário, o qual mantinha uma imensa reserva de terra.

Segundo estudo realizado sobre a região pelo geógrafo Adriano Bittencourt Andrade (2005), até o século XIX, as sucessivas explorações do território ocorreram como resultado de herança (sucessão genealógica), doação e testamento do Conde

de Castanheira, D. Antônio de Ataíde. No final do século XIX, o território foi objeto de escritura de compra e venda, adquirido pelo comerciante português Manoel Dias da Silva, o qual, em decorrência de problemas de saúde, teve de se retirar para Portugal e passou as terras aos cuidados de sua esposa Alcina Pereira da Silva e seu cunhado Joventino Pereira da Silva.

Já no princípio do século XX, o casal empossara-se da fazenda e traçara o plano da *Cidade-Luz*. Joventino era mineiro e trouxe consigo a ideia de implantar no lugar uma estrutura moderna com quadras desmembradas estrategicamente, vias largas e a ocupação dos espaços por uma nova arquitetura de casas. A expansão da cidade em direção às praias do litoral sul transformara as antigas moradas dos pescadores em áreas urbanas.

O projeto de loteamento foi publicado em 1919, cujo relatório fora assinado pelo Engenheiro Theodoro Sampaio e sancionado pela Prefeitura de Salvador em 1932. O desenho do terreno estabeleceu a abertura de inúmeras vias paralelas à orla marítima, algumas das quais seriam designadas avenidas. Então se estabelecera um eixo principal sobre o qual se entornaria todos os outros acessos e este seria denominado Avenida Manoel Dias da Silva, oficializada pela Lei Municipal 1.664, de 2 de dezembro de 1964.

O bairro da Pituba não se restringe à Avenida Manoel Dias, mas esta via foi um arremesso para o surgimento dessa imediação que, na atualidade, tem uma proporção colossal, assimilando um território bastante amplo e comercial.

Após a criação desta avenida, diz Andrade (2005), e de todas as outras transversais, o local não parou de crescer. No final da década de 1990, este logradouro passou por uma reforma, tendo suas calçadas alargadas e sua iluminação pública remanejada, o que lhe conferiu o direito de ser reconhecida como um dos mais valorizados e modernos espaços da capital baiana. O acontecimento que deflagra a produção do filme diz respeito a esse ordenamento urbano acomodado à região.

Consta, segundo notas dos jornais de grande circulação na época (*A tarde, Correio da Bahia e Tribuna da Bahia*), que, na madrugada de 04 de agosto de 1998, as travestis Joice (Jucimar Oliveira do Carmo) e Luana (Junior da Silva Lago) foram submetidas a várias sevícias físicas e jogadas nas águas da Praia do Flamengo, em Stela Maris.

A partir do depoimento de Joice, única sobrevivente, sabemos que um dos policiais que fazia parte da 15ª Companhia Independente da Polícia Militar, sediada na Pituba, avisa às travestis que aquela seria uma viagem sem retorno. Luana havia sido violentamente espancada. Depois de despidas, foram forçadas a entrar no mar, enquanto os policiais na orla, com lanternas e armas de fogo, evitavam o retorno delas. O mar revolto jogou Luana contra as pedras, enquanto Joice conseguiu nadar até o outro lado. O corpo de Luana só foi encontrado dois dias depois do incidente por sufistas na orla de Stela Maris.

O fato chocou a sociedade baiana e chamou a atenção das mídias impressa, radiofônica e televisiva, com destaque para várias matérias sobre o desaparecimento e posterior apreensão do corpo da travesti. No entanto, em meio a toda essa movimentação jornalística, na data de 11 de setembro, uma comissão composta por moradores da Pituba, conforme informa Mário Veronese (1998) no jornal *Correio da Bahia*, entregou um documento ao então Secretário de Segurança Pública, Francisco Neto, com mais de 200 assinaturas, agradecendo pelo êxito da atuação policial no bairro, inclusive solicitando o avanço das políticas de segurança na localidade a fim de coibir práticas vexaminosas como a prostituição e o tráfico de drogas. A nota ainda faz um balanço do avanço do militarismo contra a redução dos índices de criminalidade (70%) nos quatro meses de atuação na região.

Os condomínios e ruas fechadas, as residências com altos muros e cercas eletrificadas, as zonas periféricas alcançadas pela marginalidade e/ou pelas próprias redes de comunicação e solidariedade, os bares, *boites*, lojas de conveniência, de roupas femininas, todos esses componentes se reúnem na corpografia da *cidade-tela* de *No coração de Shirley.* Como um relato de uma cidade que consentiu, ainda que silenciosamente, o genocídio e a transmigração de inúmeros profissionais da noite que usavam a Avenida Manoel Dias como plataforma de exposição pública de seus corpos e de suas atividades noturnas.

O *coração* tomado não apenas como o órgão que bombeia de sangue todo o corpo e faz a vida acontecer, mas também o lugar metafórico para a explosão dos sentimentos e o apressar da existência. O coração também pode ser refletido como uma alegoria da cidade, como um centro do corpo urbano, como órgão social que redefine os canais de extensão das metrópoles.

A Avenida Manoel Dias da Silva, bem como toda a Pituba, funciona como este pulsar financeiro, pensado desde sua fundação para ser uma plantação de

moradias e de atividades comerciais, ou para ser, futuramente, um grande condomínio aberto, locado e legado sem qualquer vínculo com o centro histórico da cidade.

A forma de produção das cidades, diz Ana Fernandes (2006), alterou-se, consideravelmente, na era contemporânea. Duas características sobressaem: a expansão deixou de ser por extensão e passou a ser por reocupação, realizada por superposição ou arrasamento; os níveis de acumulação de concentração de riquezas no setor privado possibilitaram a inauguração de projetos corporativos de produção de cidade em estreita sintonia com o poder público, de tal modo que forçou o geógrafo Milton Santos (1996) a redefinir o conceito de metrópoles corporativas, como aquelas voltadas essencialmente ao recurso dos problemas das grandes firmas e considerando as demais questões como "residuais". Os novos espaços urbanos, os novos conglomerados, são produzidos com a mesma racionalidade de investimentos que os parques temáticos e industriais.

A cidade ficcional de Iglesias, ao documentar a experiência da avenida pela maneira como diferentes usos e serviços são, controvertidamente, condicionados à cena noturna, estabelece uma espécie de filtragem da cidade que lhe interessa, não cedendo em apresentar a acomodação da iniciativa privada ao espaço público da avenida ou potencializando a região como um templo do poder financeiro. Ao contrário, o que vemos são pontos de ônibus, clubes noturnos, mototaxistas, vendedores de cafezinho, prostitutas e travestis que promovem uma espécie de não-existência em meio ao turbilhão urbano que arremessa no asfalto milhares de carros que disputam a avenida em meio a corredores de prédios e ruas sem saída.

A cidade visível deixa sentir suas contradições como uma maneira de se reinventar. Ao mesmo tempo em que ordena a vida produtiva em sociedade, permite o desvio de comportamentos e a diversidade de experiências, pois sabe que a mesma maquinaria que produz a lei, subverte-a.

Outra grande ambiguidade da cidade visível é produzir uma alegoria de si como algo extraordinariamente projetado para o futuro, através de edifícios luxuosos que se aproximam da *Babel* das narrativas judaicas, dos grandes shoppings centers e de um moderno sistema de segurança equipado com câmeras e alarmes que visa assegurar a vida das pessoas e o patrimônio material que possuem. No entanto, as praças fechadas e a verticalização dos condomínios apontam não para sua invenção de futuro, mas para as antigas muralhas da idade média.

Os cenários e os corpos reconstituídos na tela do cinema tornam o enquadramento do cotidiano um feixe de imagens em movimento que privilegia a diluição da dinâmica temporal, fixando a memória como elemento de passagem. O espectador de *No coração de Shirley* não é enganado nem pode se manter distraído na narrativa. É instado a participar de uma experiência de cinema, cujos fluxos temporais e espaciais estão determinados previamente.

Ao observar a densidade com que são formadas as imagens urbanas no filme, é possível admitir que a *cidade invisível*, por seu caráter subalterno, também possui um corpo, polimorfo, que se movimenta e se rasteja como uma serpente sob superfície terrestre, penetrando em galerias e residindo onde acha segurança. Assim é o universo das travestis e prostitutas, vivem ao *rés do chão*, conhecem os meandros por onde circulam os mercados clandestinos, instalam-se como se houvessem privatizado pedaços da avenida, disputam o terreno como se ele fosse inteiramente construído para o trabalho que executam. O que impõe uma condição de vulnerabilidade em relação aos próprios semelhantes, tratados entre si como rivais.

Tanto como os corpos humanos que acompanham os movimentos tecnológicos de cada época, a corpografia das cidades tem alguma dificuldade em abrigar o envelhecimento do próprio corpo físico ou patrimonial, cada dia se desabotoa uma nova técnica de *lifting*, de rejuvenescimento ou de restauração. E para isso estão investidas diversas forças que operam na tentativa de deixar o corpo urbano modelado para a modernização. Isto impõe um tratamento diferenciado para cada morador ou ocupante desta cidade.

Shirley, ao ser projetada na tela logo nas primeiras sequências, parece confundir-se com a imagem da cidade ali justaposta ao olhar da cineasta. Os manequins, as propagandas, as prostitutas, as travestis tornam possível a lembrança de uma cidade se ergue a partir da imagem de mulheres.

A cidade na noite se expõe, em sua mais completa obscuridade. A imagem de dois motoqueiros que, negligenciando a expressão facial por *vestir* um capacete, metaforiza esta corpografia *urbana* que se movimenta não apenas como cenário, mas como personagem.

Na medida em que o sexo pago é uma prática, em alguma medida, indispensável ao público masculino e, historicamente, fundamentada com a

prostituição, são os próprios usuários do serviço os que agenciam as maiores infrações contra as profissionais da noite.

Este fenômeno das violências verbal e física sobreposto às profissionais da noite deve-se a vários fatores, dentre os quais destaca-se o estereótipo calcado na ênfase da pobreza resultante do estar na rua. O fato de o sujeito prostituído também ser do gênero feminino ou de uma de suas variantes genéricas, resvalando entre travestis e transexuais, aprofunda sintomaticamente a condição de vulnerabilidade do trabalho ofertado.

Michel Foucault (2011) profere que o direito de morte e poder sobre a vida tenderá a funcionar na sociedade moderna como um atributo da sociedade civil, para manter a vigilância e o controle dos desvios comportamentais, visto que até a época monárquica o poder sobre a vida e a morte era reservado aos reis e à igreja.

O filósofo discorre que a potencialidade da morte, que era um símbolo de poder de um único domínio sobre os demais, será, a partir do iluminismo, reencenado pela administração pública dos corpos e pela gestão calculista da vida, desenvolvendo-se, com isso, técnicas diversas e numerosas a fim de se obter a sujeição dos corpos e o controle das populações.

O dispositivo da sexualidade será acionado pela sociedade ficcional do filme e funcionará como um dos itens mais importantes para a punição de Dora, a censura ao corpo das profissionais do sexo e ao ordenamento da Avenida, numa era tecnológica em que o *biopoder*, conforme infere Foucault (2011), será um elemento continente ao desenvolvimento do capitalismo, podendo ser assimilado à custa da admissão vigiada dos corpos no aparelho de produção e por meio de uma acomodação dos fenômenos de grandes populações aos interesses econômicos.

"(...) Que sinaleira é essa, *Shirley*, pode uma coisa dessas, também com tanta novidade, o cliente nem tem tempo de olhar para a gente", reclama Fafá. O corpo polimorfo das cidades, em todas as suas contingências, nem sempre é condescendente e tende a resolver, solidariamente, os conflitos de seus habitantes. Muitas vezes, resolve os problemas de uma categoria social em detrimento de outras. O semáforo, conforme aponta a personagem, transforma-se em mais um elemento concorrente e que desafia o ordenamento desajustado do mercado do sexo.

A reconfiguração urbana projetada para as cidades modernas, com seus semáforos com medidor de tempo, faixas de pedestre, radares e câmeras, trabalha

como uma tecnologia em contravenção ao trabalho ofertado pelas profissionais da noite, subordinado às paradas de veículo. Atuando sobremaneira como um dispositivo que bem trabalharia como um *panóptipo* – conforme preceitua Foucault (1979).

No entanto, escapando à câmera contrafeita do *panóptico*, infere Maria Bernadette Porto (2007), o que é móvel tem uma tendência a oferecer uma maior resistência às redes de controle da máquina estatal que procura fixar lugares específicos para cada coisa, de modo a cobrir qualquer imprevisibilidade. O Estado, historicamente, sempre opta por manter o controle de entrada e saída de cidades, estados e países, como uma forma de ordenar, intimamente, tanto o público quanto o privado. Pedágios, semáforos, alfândegas, paradas policiais são tecnologias a serviço de um disciplinamento do espaço, tanto objetivo quanto subjetivo, e é onde se dá a captura de fluxos de bens, indivíduos e populações.

O mercado do sexo e a sua instalação no sistema operativo da cidade é uma forma de resistir às injunções políticas agenciadas contra uma comunidade de pessoas que dependem da rua para sobreviver. Nessa perspectiva, estão alojados vendedores em geral (cd"s, dvd"s, cafezinhos), grafiteiros, pichadores, traficantes, artistas, gays, travestis, prostitutas, que, para sobreviver, estabelecem, tacitamente, grandes redes de solidariedade e um estatuto de ética que, em muito, difere da forma como o estado controla e legisla. Há, é certo, um anarquismo velado. Uma tentativa de articular uma regra social em que todos governam, ninguém obedece completamente, ao passo que se integram, mutuamente, e ficam protegidos sob a custódia da rua.

As novas centralidades urbanas, marcadas por melhoramentos de infraestrutura e tida como ponto fulcral que integra o todo urbano, vêm a ser os espaços em cuja especificidade confere a instalação das melhores lojas da zona comercial, bem como os monumentos, as praças, teatros em que são encenados a identidade cultural, de modo a prevalecer como um vínculo importante entre os jovens das regiões contíguas ou distantes como um lugar de trocas sociais. O centro do poder financeiro, bem como *o coração da cidade de Shirley,* é disputado como o espaço onde agem forças subversivas, de ruptura e de transformação.

A Avenida Manoel Dias torna-se uma tela, uma espécie de palco agônico, onde são exibidas todas as carências e tendências, contraindo, em circunstância de sua própria natureza, cenográfica e real, um corpo erótico em sua manifestação

performativa. Tudo e todos são vistos, assistidos, consumidos como espetáculo. As janelas dos carros e dos táxis tornam a cidade fictícia um móvel-mundo, pontos de observação de onde são captados cada detalhe.

A trama – como uma fenda que se abre ao voyeurismo das realidades secretas, e porque não, absurdas – vai se aprofundando e a lente da câmera adentra a intimidade das personagens de modo a deixar ver que suas agonias, arremessadas como imagens espetaculares da cidade, em seus outdoors, vitrines, propagandas comerciais.

Os universos subjetivos das "rachas" e do "clube carnavalesco das siliconadas" vão sendo desvelados a partir de suas carências de afeto, de amores, de dinheiro, de solidariedade, e é a cidade, controversamente, através de suas encruzilhadas, que impulsiona tanto o encontro quanto o desencontro de mundos tão simétricos.

1.3 A HISTÓRIA NO FILME

Extinta da memória, em neutros campos
Persistirás ainda. Percepção nenhuma
Logrará tua antiga presença: só a noite
Dos sentidos em que estás adormecida.

Nem a pauta onde escrevi teu sonho
De existir. Nem o fundo do mar
Nem o túmulo: não poderá conter
Forma ou sombra: o teu despertar (...)

(Carlos Anísio Melhor, A memória e o tempo).

Ao assistir à cena final de *No coração de Shirley*, somos lançados imediatamente para fora da ficção que fixa a realidade como uma de suas referências.

"Corta!", ouvido *em off*, convoca o espectador à reflexão acerca de quais circunstâncias contribuíram para o assassinato de Dora (ou Luana). O corte brusco instaura a dúvida se houve a prisão dos policiais que a assassinaram ou se foram desincorporados. Nada fica esclarecido. É o espectador que deverá tomar/buscar o novelo dos fatos em um percurso caracterizado por encruzilhadas e labirintos.

Nos diversos jornais que apregoaram o assassinato de Luana, surpreende a forma como o tema foi discutido. No jornal *A Tarde,* somos informados, através da

matéria produzida por Cristovaldo Rodrigues (1998), em 05 de agosto de 1998, que "o travesti" Joice, sobrevivente à violência policial, preferiu não se identificar pelo seu nome de registro, provavelmente por receio das retaliações policiais, e registra o pseudônimo de Anderson Oliveira do Carmo. O jornal, no entanto, ao expor a informação da morte de Luana, desautoriza a veracidade do depoimento de Joice, que é exposta como uma mentirosa, sugerindo que a travesti, muito nervosa, havia prestado um depoimento muito confuso na 12º delegacia.

A depoente descreve a cena do crime. E é a partir desta descrição que tomamos ciência dos fatos. Encontravam-se na Pituba, nas imediações do Clube Português, quando quatro policiais as abordaram numa viatura e mandaram que entrassem no veículo. As duas travestis, após se despirem por determinação dos policiais, foram obrigadas a entrar no mar. Luana foi violentamente espancada, ao tempo em que suplicava por socorro. Elas ingressaram no mar e esta foi a última vez que Joice viu a amiga, pois os policiais inviabilizaram o retorno. A informante conseguiu atravessar o mar, dirigindo-se a um vilage, logo após perceber que os policiais haviam se deslocado dali.

O porteiro do Village entrou em contato com a polícia que, horas depois, fez-se presente no local e rastreou por toda a região quaisquer vestígios que identificasse o acontecido, mas só encontraram as roupas das duas despojadas na orla marítima. O major, comandante da 13ª Companhia, determinou que os policiais envolvidos na diligência policial fossem imediatamente detidos na 12ª Delegacia, onde foram ouvidos. De início, os envolvidos seriam indiciados em inquérito policial por crime e constrangimento ilegal, podendo se agravar no caso ficasse comprovado o afogamento de Luana.

Segundo matéria de José Araújo (1998), os militares confirmaram terem levado as travestis da Pituba para a praia de Stela Maris acatando determinação do Tenente Maia, oficial do dia. O objetivo, disseram, era tirar das imediações do bairro nobre, dar um banho de mar e abandoná-las na 2ª Rótula do Aeroporto. Um dos militares afirmou ter convocado as *garotas* para retornar à viatura, mas elas se recusaram. O Tenente Maia, após a convocação da delegada Kátia Maria Alves, afirmou que a ordem era só de dar "banho" nas travestis.

O corpo de Luana só foi encontrado na tarde do dia 06 de agosto de 1998, conforme diz a matéria, por um surfista da praia de Stela Maris. O cadáver, em

estado de decomposição e com algumas partes destruídas pela ação dos peixes, foi visto a 250 metros da praia e foi retirado da água por dois salva-vidas.

Impressiona a forma preconceituosa como o relato da travesti é produzido e distribuído pelos jornais baianos. Chama atenção o caráter irônico da matéria e a forma como as travestis são apresentadas nas reportagens, cujas imagens avocam poses, caras e bocas, passíveis de serem lidas como algo grotesco ou mesmo dotadas de certo cinismo. São tratadas sempre como "eles", e seus *nomes-de-guerra* encontram-se isolados entre aspas e acompanhadas do artigo masculino. Luana e Joice são, portanto, "o Luana" e "o Joice"; ou, quando não citadas desta forma, ficam nomeadas respectivamente, como Junior da Silva Lago e Jocimar Oliveira do Carmo, conforme registro de nascimento.

A natureza da linguagem está coberta pela superfície dos signos que deitam sua face em um lago de imagens opacas quase invisíveis, quando teria sido óptico noutros tempos, mas por esforço de várias práticas disciplinares tudo ficou oculto. É preciso decifrá-los, e esses signos revelam, a todo instante, as semelhanças e as afinidades, "são eles próprios apenas formas da similitude", diz Foucault (2013, p. 31). A forma do conhecimento será a interpretação: é preciso ir da marca visível ao que se diz através dela. Foucault empenhou-se em organizar uma "arqueologia do saber" com vistas a desvendar esses mistérios que deixam suas marcas inequívocas, seus registros empoeirados.

Deste impulso, percebemos através da leitura de trabalhos acadêmicos da década de 1990, principalmente, que a forma usual com que o artigo definido masculino é usado para se referir às travestis, transformistas e transexuais é de uso prescrito e corrente na época, no entanto, a forma como as reportagens dos jornais baianos optam por se referir aos homossexuais demonstra um certo *sadismo* da linguagem empregada. Já que os dispositivos de poder na corporatura eloquente de jornalismo comandado por homens que não podiam aplicar sobre certos indivíduos um regime de punição por suas "anormalidades"[14], adotava, então, uma espécie de "economia" das formas gramaticais e linguísticas como um princípio regulador também da sexualidade.

O ano de 1998 foi bastante sintomático e característico no jornalismo em razão da deflagração dos casos de assassínios de negros, homossexuais e outras

[14] Usamos "anormalidades" em referência ao trabalho de Michel Foucault, *Os Anormais* (2011).

minorias. Em matéria do dia anterior ao acontecimento fatídico, Daniela Rocha (1998) informa que a Comissão dos Direitos Humanos da Câmara Legislativa (CDH) e o Fórum de Entidades dos Direitos Humanos entregaram ao Procurador Geral do Ministério Público, Fernando Steiger, um dossiê sobre a atuação de um grupo de extermínio no bairro de Cosme de Farias. O grupo cobrou maior rigor no assassinato de duas mulheres que eram testemunhas da ação do grupo formado de policiais e ex-policiais militares.

O então presidente da comissão, o deputado Nelson Pelegrino, uma semana após a morte das testemunhas, solicitou ao Ministério Público a prisão preventiva dos cinco policiais envolvidos no esquema. Afirma que, há dois meses, uma travesti, Heloísa Gomes dos Santos, procurou a Comissão afirmando que havia sido ameaçada por policiais que juraram eliminar todos que os expulsaram, inclusive os membros do Fórum.

A existência de um grupo de extermínio, reflete Claudio Moreira (1998), sugere algum tipo velado de amparo por parte da segurança pública e de outras instâncias institucionais, visto que qualquer investigação séria parece ter sido feita para apurar as denúncias.

Esta possibilidade de acobertamento das ações deste grupo de extermínio (formado por policiais) alarmou-se entre as entidades em defesa dos direitos humanos que, associando-se às travestis e ao Grupo Gay da Bahia, solicitaram, em Londres, asilo político para Joice, sobrevivente da ação policial, em receio de retaliações por parte da própria corporação militar, já que, segundo consta nos relatos de um dos coordenadores do GGB, Dênis Gomes, a testemunha estava sendo ameaçada de morte, tendo de ser escondida e transladada de sua residência no bairro de Pau da Lima para outras localidades.

A Associação de Travestis de Salvador (ATRAS), o Grupo Gay da Bahia (GGB), Grupo de Lésbicas da Bahia (GLB) e outras entidades em defesa dos direitos humanos realizaram um protesto contra as agressões militares em 06 de agosto. As travestis que fazem ponto na Pituba e na região do Costa Azul relataram que as sevícias contra elas continuaram na localidade. O vice-presidente da Comissão do Direitos Humanos da Câmera Federal, Luiz Alberto, compareceu à manifestação e relatou que a polícia militar acredita na impunidade e no corporativismo. Ele diz temer que os processos administrativos internos sejam

propositalmente mal elaborados para que os militares possam recorrer e ganhar a causa, inclusive sendo reincorporados.

Conforme *Relatório Nacional sobre os Direitos Humanos* no Brasil (DIREITOS HUMANOS NA INTERNET – DHNET, 2013), os policiais acusados pelo crime faziam parte de um programa de policiamento comunitário que estava sendo implantado pela Polícia Militar. O programa até aquele instante contava quatro meses de execução, com um efetivo de 370 policiais que serviam apenas a região da Pituba, distribuídos em quatro módulos e 15 viaturas. O relatório igualmente sublinha os índices anuais de assassinatos de homossexuais na Bahia, correspondendo a dezesseis em 1996, 12 em 1997 e 9 de janeiro a setembro de 1998. O conteúdo informa que Gays, lésbicas e travestis continuam sendo vítimas constantes de agressões físicas, tortura, discriminação, ameaças de morte, extorsões, com participação de policiais civis e militares.

Em diálogo com esses acontecimentos, partimos na direção de uma pesquisa mais ampla acerca da violência letal que atinge gays e travestis e a forma como tais casos são construídos judicialmente. Os estudos realizados por Sérgio Carrara e Adriana Vianna (2006) destacam alguns elementos relevantes para a compreensão das dinâmicas sociais em jogo quando as vítimas são homossexuais. O ponto de partida do estudo foram os dados presentes em dossiê produzido pelos ativistas do Grupo 28 de Junho, composto por uma compilação de recortes de jornal relacionados à violência contra homossexuais no município do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1970 e 1990.

De modo geral, os documentos catalogados pelos pesquisadores revelaram que o tipo de violência letal que incide sobre travestis, bem como o perfil sociológico desse tipo de vítima, é bem diferente da que tende a atingir os sujeitos "não heterossexuais". Tomando como base a classificação de cor atribuída por policiais e médicos legistas, pode-se inferir que entre as travestis vitimadas há predominância de pessoas negras, indicativo de seu pertencimento às classes menos protegida e abastecida pelos equipamentos sociais. As execuções respondem pelo mais baixo número de acusados identificados. Dos quatorzes processos reunidos, em apenas dois deles há o indiciamento de acusados, sendo que um foi absolvido e apenas um condenado.

Faz parte das justificativas para o arquivamento a dificuldade de coleta de provas em razão de os homicídios acontecerem em locais definidos pelos policiais

como desertos ou periféricos; citaram que as mortes podem ter ocorrido como "queima de arquivo", e possivelmente os familiares com medo de envolvimento forneceram endereços inexistentes.

Nos assassinatos de travestis, o procedimento usual registrado nos inquéritos é o de apurar informações sobre a vítima nas zonas em que seriam frequentadas por outras travestis, sempre redundando em falta de evidências. A se tomar como verdadeira a afirmação dos policiais, dizem os autores, esse dado poderia recomendar a resistência de travestis em fornecer informações à polícia. De modo geral, portanto, a baixa resolução dos casos de execução parece ser condicionada por um conjunto de fatores, entre os quais se destacam o gênero e classe social, que, combinados, colocam as travestis entre os grupos socialmente mais desfavorecidos.

Esse quadro de investigações precárias se agrava ainda mais quando há evidência de participação de travestis em atividades de prostituição ou de tráfico de drogas. Dizem ter apurado com os moradores das proximidades dos crimes, que se tratava de uma "travesti dali mesmo" e que era comum que travestis envolvidas com prostituição levassem clientes para aquele local, indicando que a autoria do crime seria de um parceiro sexual, denotando certa naturalidade na forma de encarar o assassinato.

Em alguns casos, o descaso policial fica tão flagrante que há menção explícita ao pouco empenho dos policiais em levantar informações sobre o assassinato. Outros – como no caso de Luana – são cometidos pelos próprios policiais, que ameaçam suas vítimas e testemunhas. Quando são sentenciados, depõem afirmando que "é comum os travestis praticarem assaltos na área" e que, quando chegava como policial para apurar um desses assaltos, as travestis "simulavam briga para confundir a polícia". Declara ainda, visando a desvalorizar os depoimentos prestados por travestis na delegacia, que "os travestis se unem em defesa um do outro, até testemunhando em favor dos mesmos" e "que os moradores do local já fizeram um abaixo assinado pedindo providência à polícia contra os travestis".

Nas palavras do advogado de defesa de alguns acusados, ficam impressas as queixas quanto à ambiguidade do "nome de guerra" que as travestis utilizam o que sugere uma dubiedade perigosa ou capaz de causar alguma "desordem simbólica". A ideia de que a "verdadeira identidade" está oculta ou confusa,

impedindo a “dignidade e personalidade” exigidas pela situação casa-se com as representações mais gerais de desordem que estariam presentes nas situações envolvendo travestis. Frente a tais ambiguidades, a ação criminosa poderia ser percebida apenas como reação, como tentativa de colocar em ordem ou defender direitos legítimos que seriam prejudicados pela atuação sempre coletiva de travestis.

Essa mesma argumentação, indireta, referindo aos nomes de guerra usados pelas travestis foi aproveitada nas margens dos jornais baianos que, de maneira dissimulada, mencionavam a forma com as quais as travestis se identificavam; além de o jornal *A tarde* na matéria realizada por Cristovaldo Rodrigues (1998), ao descrever como “muito confuso” o depoimento prestado por *Joice* acerca do acontecido com a colega assassinada toma o argumento de que ninguém sabia realmente do seu nome de registro e que a polícia estava investigando o caso.

Segundo Luiz Mott (2011), o número de assassinatos de homossexuais assassinados no ano de 1998 é de 116 homicídios; destes, 13 foram exterminados na Bahia, 10 residiam em Salvador, duas vítimas eram travestis e, do mesmo modo que Luana, assassinadas por policiais.

No que tange a entender as políticas higienistas cultivadas ainda no fim do século XX e que permanecem ativas na contemporaneidade como um dispositivo de controle, Zygmunt Bauman, em *O mal-estar da pós-modernidade* (1998), afirma que todas as sociedades produzem suas espécies particulares de estranhos, à sua própria maneira, inimitável, e estes formam uma classe de pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo e são tomados como uma ameaça para a noção de pureza, de higiene social aplicada às sociedades.

Os estranhos, apenas por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser coerente. Os seres humanos que transgridem os limites se convertem em estranhos sociais e são o refugo do zelo do estado. Na sociedade moderna, e sob o escudo do estado moderno, informa o sociólogo, a aniquilação cultural e física dos estranhos e do diferente foi uma destruição criativa – assim conclui, ironicamente – demolindo e construindo, mutilando e corrigindo, na tentativa de ordenar a nação, pondo os elementos constitutivos em *harmonia* com as suas dessemelhanças, ou extirpando-os do convívio em sociedade.

Não podemos perder de vista o que Rachel Soihet (2013) nos conta em *História das Mulheres do Brasil*, visto que esta produção de “estranhos” adotou

ainda, no início do século XX, mulheres de classes menos abastadas. O artigo nos conta que, com a instauração da ordem burguesa, havia uma ênfase na modernização e a na higienização das cidades, como um emblema de grupos dominantes, cuja preocupação era transformar as cidades em metrópoles civilizadas, nos moldes europeus. Os hábitos populares tornaram-se, portanto, alvo de extrema vigilância em face de o trabalho escravo ter deixado de ser compulsório e passado a ser livre. Algumas medidas foram tomadas na intenção de disciplinar o uso dos espaços e do tempo de trabalho.

Convergiam as preocupações para a organização da família e de uma classe dirigente sólida, que respeitasse as leis, costumes, regras e convenções. Das camadas populares se esperava uma força de trabalho obediente e disciplinada. Sobre as mulheres dessa categoria social recaía uma forte carga de pressões acerca do comportamento pessoal e familiar desejado, que lhes garantissem alguma inserção à nova ordem, considerando-se que delas era esperada a consecução dos propósitos burgueses.

A organização familiar das camadas populares adotava uma pluralidade de formas, sendo, inclusive, inúmeros núcleos familiares dirigidos apenas por mulheres. Isso decorria, principalmente, em razão de "os populares" manterem valores e normas próprios da cultura popular em contravenção aos hábitos burgueses. A implantação dos moldes da família burguesa entre os trabalhadores era vista como essencial, visto que o custo de reprodução do trabalho era calculado, no regime capitalista, considerando como acertada certa contribuição invisível, não remunerada, do trabalho doméstico das mulheres.

Em razão de estas mulheres das camadas menos abastadas venderem sua força de trabalho e atuarem como dirigentes de família, associado ao fato de que as concepções de honra e de casamento das mulheres pobres eram idealmente opostas aos valores burgueses, elas passaram a ser consideradas uma afronta e uma ameaça à nova sociedade que estava se formando.

A medicina social, diz o estudo de Soihet, assegurava como características femininas, por razões biológicas, a fragilidade, o recato, a vocação maternal e isso as impedia do exercício livre da sexualidade antes do casamento. Cesare Lombroso, com base nestes pressupostos, argumentava que as leis contra o adultério só poderiam atingir a mulher não predisposta pela natureza para esse comportamento. Aquelas que esbanjavam a força de sua inteligência ou erotismo contrariava a

própria natureza e deveriam ser retiradas do convívio social. Isso significou a condenação de inúmeras mulheres que praticavam a prostituição e a manifestação ritual de crenças africanas.

A moderação da linguagem passou a ser um recurso de controle da intimidade feminina. A mulher era estimulada a usar de algum decoro nas palavras, nos hábitos e nas maneiras, reprimindo seus excessos verbais.

A violência tornou-se uma presença marcante neste processo, incidindo nas mulheres pobres. Cabe levar em consideração que, além da violência estrutural que tornava as mulheres submissas socialmente, havia outras formas de abuso que cingia sua condição de gênero.

A rua simbolizava o lugar dos desvios, diz Sihet (2013), das tentações, sendo por isso mesmo, segundo os médicos e juristas, necessário que as mulheres mais pobres exercitassem sobre suas filhas uma vigilância constante, o que foi inútil já que o estilo de vida de uma metrópole empurra as pessoas à rua como tentativa de sobrevivência. Deste contexto, inúmeras mulheres são registradas como criminosas por proferir palavras ofensivas, por exercer a prostituição ou se embriagar.

No tocante a observar como estas mulheres, no início do século XX, e as travestis, na contemporaneidade, dialogam entre si em suas carências e são tomadas como os estranhos da era do consumo que precisam ser banidos do exercício da profissão, seja como prostituta ou *drag queen*.

O assassinato de Luana (Junior da Silva Iago) não ficará impune para Iglesias, embora Wilton Garcia (2003) afirme que os policiais não foram apenados. *No coração de Shirley* recompõe esta história, rasurada e esquecida nos balcões da memória urbana, e traz à tona um conteúdo cinematográfico cuja tônica sobrepõe-se à forma como as mulheres e as travestis são tratadas pelos sistemas que regulam o *status quo,* visando produzir novos discursos e novas leituras sobre a cidade de Salvador.

2. UM CINEMA DE QUE GÊNERO?

> *O que nos resta como alternativa às utopias dos anos 60? Há muitas respostas. Em uma perspectiva marcada pela diversidade, trata-se de cada vez mais buscar identidades fluídas, sem contudo perder uma dimensão política. Certamente, é necessário cada vez mais pensar uma perspectiva transcultural, que reconheça o quadro de migrações do campo pra a cidade, entre regiões, entre países, bem como os fluxos dos meios de comunicação de massa, articulando, redefinindo ou abandonando noções de gêneros, orientações sexual, etnia, raça, classe e nação.*
>
> *(Denilson Lopes, Por uma nova invisibilidade).*

Pensar as políticas de gênero em compasso aos dispositivos de cinema desenvolvido pelas mulheres na contemporaneidade significa, no mesmo esforço, interrogar as estratégias empregadas por esse grupo na revisão do caráter simbólico que moldou a feminilidade no campo audiovisual, bem como o olhar do espectador para as personagens em tela e a visão das atrizes para si mesmas ou para a técnica de cinema que também as observa.

Ao mesmo tempo, refletimos, com base na provocação da epígrafe que abre esta seção, acerca da necessidade de pensar o gênero e a sexualidade sob uma perspectiva "transcultural", levando em consideração a experiência social de mulheres e de outras categorias genéricas que não se sentem representadas pela forma como o feminismo situa as questões políticas.

Como fenômeno da contemporaneidade, algumas pessoas do sexo masculino vincularam-se ao movimento de mulheres e têm dado grandes contribuições no combate aos modos de discriminação; haja vista o fato de preencherem uma lacuna importante nos estudos de gênero, os quais têm demonstrado interesse em estudar, quase que exclusivamente, a experiência feminina, secundarizando as formas assumidas pela masculinidade nos seus mais distintos contextos.

Os estudos de masculinidades, em contravenção ao que pensava alguns discursos de gênero, têm demonstrado que a produção de uma heterossexualidade compulsória envolve um processo dinâmico de construção e reconstrução, nem sempre confortável para os próprios indivíduos do sexo masculino ou para aqueles que buscam escapar às armadilhas de uma masculinidade intransigente e reguladora.

Isto sugere alguma complexidade na análise das fronteiras rígidas entre homens e mulheres, como já previra Foucault (2011), em razão de terem se valido de uma estrutura secular que se serviu de inúmeros aparelhos e sistemas, sobre cujas funções empregaram-se na tarefa de manter uma economia baseada no controle da subjetividade.

Quais são as travessias e os itinerários percorridos pelos discursos de gêneros na contemporaneidade? Como a "travestilidade" é aventada nas políticas de gênero? Como situar as discussões do feminismo no contexto de composição da personagem Eva em *No coração de Shirley* e nos estudos científicos realizados por Edyala Iglesias? Como a masculinidade é produzida pelos dispositivos da sexualidade? Quais mitologias compuseram o mosaico de feminilidade que moldou o rosto e corpo das atrizes de cinema? Em que medida percebemos a construção do olhar na cultura da imagem?

Esboçar uma resposta a todas essas questões significa viveras "fronteiras do presente" em razão das quais atravessamos um momento específico em que tempo e espaço convergem-se na produção de figuras complexas de "identidade e diferença, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão", conforme articula Homi Bhabha (2007 p.27).

Nossa tentativa de achar respostas assemelha-se, antes, à contínua sensação de se apropriar da contemporaneidade que não cessa de desaparecer em meio às luzes. Só alcança o contemporâneo aquele que "é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente", reflete Giorgio Agamben (2012, p. 62-64), Não se deixar cegar pelas luzes do tempo significa manter uma relação de anacronismo e dissociação.

O que é ser contemporâneo de uma narrativa cinematográfica tão recente e que remete à obscuridade? Em pouco mais de uma década o mundo passou por diversas transformações, principalmente se levarmos em consideração as conquistas alcançadas pelos movimentos de gênero na atualidade, principalmente se observamos o universo LGBTT.

Desta forma, o curta-metragem que analisamos situa em nós uma exigência de atualidade em relação ao presente. Se, por um lado, definimos nossa busca de respostas pela necessidade de retorno, sabemos com Agamben que esse retorno nada mais é do que um adiamento, ou uma retenção, nunca será nostalgia pelas

"origens perdidas". Isso significa que é preciso pensar os discursos de gênero numa apenas na perspectiva temporal, mas espacial.

Neste sentido, caminhamos pela narrativa de Edyala Iglesias na tentativa de ler os elementos fílmicos que, na intensidade do presente, não refulgem. Será preciso suspender o passo, por alguns instantes, e localizar o momento limiar de continuar na pesquisa. Do esforço de querer ver na escuridão, vamos sendo seduzidos por acontecimentos sem nenhuma figuração simbólica; outras vezes, enxergamos elementos, aparentemente irreleventes, que depois se destacam na travessia. Tudo isso vai formando um caleidoscópio de imagens dentro dos espelhos produzidos por Edyala Iglesias. Em cada ponto de contato com esses reflexos especulares começa e termina um elo que se assemelha ao precedente e ao subsequente.

Assim, pelo encadeamento da trama, percebemos todo um investimento por parte da cineasta no sentido de municiar as personagens femininas com discursos contestadores, uma vez que as personagens masculinas se calam na narrativa. Dar voz/vez às *putas e travecas* é conferir um status de poder a personagens que habitualmente se secundarizam e são vistas como seres sem a nenhuma formação intelectual e política.

No filme, assistimos à força e dinâmica com que as protagonistas denunciam os esquemas de sua opressão, definida pela fixidez com que são classificadas e tratadas socialmente. Para entender a estruturação de códigos com a qual dialogamos, faz-se necessário apreender a discussão produzida por Iglesias em *O labirinto espelhado de Eva*[15].

O texto e o filme de Iglesias demarcam uma presença, a da mulher como produtora de discursos e realizadora de cinema na contemporaneidade. O que isto significa? Será que poderíamos localizar as marcas da presença feminina na história do cinema fora do lugar habitual de atriz? O "cinema da alteridade", assim nomeado em alguns estudos, distingue-se, precisamente, pelo esforço de assinalar a marca da diferença nos discursos cinematográficos.

---

[15] Além de cineasta, Edyala Iglesias mantém uma larga produção acadêmica acerca das representações do mito do "Eterno Feminino" no cinema. *O labirinto espelhado de Eva - roteiro para filme-ensaio: Imagens e encenações do feminino* (2006) é resultado de sua dissertação de mestrado sobre a temática feminista. Foi professora titular das universidades Faculdade da Cidade do Salvador, FCS, Faculdade de Tecnologia e Ciências, FTC, Disponível em: < http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/ visualizacv.do?metodo=apresentar&id= K4487750T0 > Acesso em: 08 fev. 2015.

Caso seja possível citar apenas um exemplo que ilustra essa ausência, destacamos que o cineasta e crítico de cinema Laurent Tirard (2006), em seu livro de entrevistas *Os grandes diretores de cinema,* elegeu vinte cineastas, todos homens, para compor a lista de entrevistados; o roteirista diz ter chegado a um índice de setenta nomes, posto que resolveu contemplar apenas os vinte primeiros diretores que tinha à sua disposição. Controvertidamente, também afirma ter selecionado os entrevistados pelo gosto pessoal e em "critérios objetivos de excelência". O crítico não expõe claramente, mas logo imaginamos que as mulheres, por não figurarem em nenhuma das vinte personalidades do cinema mundial, parece não compor o coletivo de grandes diretores.

Com base nesse tipo de escolha, é possível distinguir que a prática cinematográfica feita por homens sempre escolhe maneiras muito sutis de eleger suas categorias discursivas através da preferência de alguns "nomes", que podem (ou não) ser autorizados a falar; da mesma maneira que estrutura o conteúdo estético que deverá ser consumido pelo espectador. No entanto, diferentes formas de governo se estabelecem dentro da mesma estrutura, deixando abertas determinadas lacunas, e são exatamente nestas fendas que os grupos marginalizados assumem e assentam sua capacidade de reação, através de processos de "micro-resistências".

O cinema dirigido por mulheres, neste contexto, opera como uma espécie de *contracinema,* que contesta a exceção do feminino e revisa as maneiras pelas quais este gênero foi fabricado e representado pela indústria cinematográfica e por outros dispositivos com base em um conjunto de mitos que Simone de Beauvoir ([1949] 2013) refere, criticamente, como o "Eterno Feminino".

Convém ampliar esse debate para refletirmos o momento atual em que os discursos de gênero se multiplicaram na adoção de diferentes formas de fazer política, cujos itinerários trafegam por uma topografia bastante acidentada e extensa. A relevância da categoria do espaço para os estudos *gendrados* reside, principalmente, na possibilidade de teorização de questões prementes que têm abalizado a produção cultural contemporânea e se mostrado em sintonia com os marcadores de localidade e posicionalidade.

Essa dinamização e a impossibilidade de flertar com uma única perspectiva dos discursos de gênero nos fazem perquirir se é possível considerar o filme que ora analisamos apenas feminista, ou se é possível atravessar o contexto de sua

realização e atentar para um cinema “sui generos” que não se restringe apenas às questões da opressão feminina, já que outras identidades que se insurgiram na contemporaneidade também estão esboçadas na narrativa e igualmente sofrem com a tirania do *status quo*.

2.1 TERRA *IN “TRANS”*

(...) Segue a "movida Madrileña"
Também te mata Barcelona
Napoli, Pino, Pi, Paus, Punks
Picassos movem-se por Londres

Bahia, onipresentemente
Rio e belíssimo horizonte
Bahia, onipresentemente
Rio e belíssimo horiz...

Ê, ê, ê, ê, ê,
Vaca de divinas tetas
La leche buena toda en mi garganta
La mala leche para los "puretas" (...)

(Caetano Veloso, vaca profana)

Refletir a contemporaneidade inevitavelmente nos leva a discorrer acerca dos inúmeros movimentos transnacionais singularizados por um influxo intenso de pessoas, comércios, capitais, teorias. Vivemos no presente momento em que, tudo é veloz e no compasso a muitas mudanças, por isso mesmo, Nestor Canclini (1998), Avtar Brah (1998, apud ALMEIDA, 2012) e outros autores nomeiam este período como “a era da migração”, uma nova fase dos movimentos populares em várias direções, o que favoreceu um tráfego de ideias e de variadas formas culturais.

O espaço contemporâneo, argumenta Arjun Appadurai (1997), não é somente transnacional, mas fundamentalmente “pós-nacional” em razão da crise da nação e da possibilidade de uma constituição de formas “transculturais”. Sérgio Costa (2006, p. 111) pensa que esse suposto universo “pós” ou “trans” (nacional, cultural) tem concebido esferas de significação que não se restringem mais a uma nação em particular, pressupõe, por sua vez, contextos de ação como categoria analítica voltada para “o estudo de processos sociais, culturais e políticos, cuja abrangência e lógica interna não guardam relação direta com as fronteiras dos estados-nação”.

O movimento transnacional criou os “novos migrantes” ou os “novos sujeitos em trânsito”, reflete Almeida (2012), e é resultado de uma relação diferenciada com o fracasso do processo de descolonização e com o neocolonialismo, gerando um deslocamento de passageiros clandestinos que se movem para todos os lados e seguem o fluxo do capitalismo internacional.

Esta mobilidade tem exercido um papel fundamental na integração de intelectuais, artistas, escritores que, constantemente, estreitam o mercado de “trocas simbólicas” e hibridizam as relações culturais entre estados e nações. Isto também se configurou como um espaço privilegiado na interlocução de experiências da cineasta Edyala Iglesias[16], a qual mantém ainda uma relação transnacional que pressupõe o contato com várias tendências políticas e teóricas, que inclusive se fazem presentes em *No coração de Shirley*.

A imagem da travesti, por exemplo, é resultado de um destes impulsos, uma figura transcultural, desenraizada, híbrida, cosmopolita, desconectada de valores que afirmam a nacionalidade, ao passo que repercute como corpo em trânsito. Pela voz de *Dora*, personagem do filme, é possível escutar que, no final do ano, pretende viajar para Europa a fim de “virar *mona* europeia” e, por isso mesmo, cobra “em dólar” pelos programas que faz na noite.

Refletindo sobre as relações de dependência cultural, à base dos estudos realizados por Silviano Santiago (2008), analisamos que a opção das travestis pela transmigração, pelo dólar, pela Europa distingue uma forma de “desigualdade social”, a qual permanece encoberta no âmbito legal dos estados-nação e pela relação entre os governos, pois a razão econômica que convoca os “novos pobres” para as megalópoles dos países desenvolvidos é transnacional e clandestina. Os

---

[16] Edyala Iglesias, que atualmente reside em Uppsala na Suécia, é formada em Cinema pela Université de Paris e Direito pela Universidade Federal da Bahia, possui mestrado em Artes Cênicas por esta universidade e concluiu o doutorado em Cinema pela Université de la Sorbonne-Nouvelle de Paris, cujo tema é “Representações do feminino nas cinematografias do Brasil, dos Estados Unidos e da França”. Foi premiada internacionalmente pelos filmes *Era uma vez uma flor*, prêmio CINED do XIII Festival Internacional de Cuba também selecionado para o BERLIN VIDEOFEST na Alemanha; *No coração de Shirley* foi vencedor do prêmio de Melhor Filme de Curta-Metragem de Temática Social do XVIII Black International Cinema Berlim/Alemanha em 2003, também selecionado para o IV Laboratório do Instituto norte-americano SUNDANCE e da RIOFILME. Na área de exibição cinematográfica, fez a curadoria de mostras internacionais como o International Women`s Filmforum (Quênia) e Third World Women´s Film Programme (Índia/1986), coordenou seminários e mostras nacionais e internacionais de cinema como o I e o II Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual 2005/2006 (Salvador/Bahia) e a Mostra Latino-Americana de Filmes de Mulheres 1986 (Festival de Gramado/Rio Grande do Sul). Disponível em: < http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id= K4487750T0 > Acesso em: 08 fev. 2015.

fluxos que determinam a saída de imensas populações para as zonas mais ricas do globo são determinados pela necessidade de recrutar os "desprivilegiados" dispostos a executar um serviço, geralmente mal remunerado, que poucos habitantes desta região demonstram interesse em realizar. Outro problema é o rebaixamento vivenciado pelos "viajantes" ao aceitar transgredir as leis nacionais estabelecidas pelos serviços de migração.

Estas pessoas, aquarteladas na marginalidade, viajam seduzidas pelo "lucro pós-moderno", não podem exibir seus corpos sob o argumento de que estariam transgredindo as normas legislativas. Desta forma, ganham tanto o estado quanto o contratante do serviço, em razão de que os funcionários altamente qualificados das seções executivas, como as das finanças, veem seus salários triplicarem quando a remuneração dos que executam o trabalho menos prestigiado estagna, forçando o emigrado a viver sob um regime de escravidão pós-moderna.

A partir do final dos anos 1970, diz o estudo Neuza Maria de Oliveira (1994), as travestis – confinadas pelo clima de censura e abuso vivenciado na ditadura militar e atraídas por uma visão mítica da Europa – em grande quantidade, começaram a emigrar para a França. "Paris era a meta". Considerava-se, na época, o melhor mercado europeu e a grande promessa de vida tranquila e financeiramente mais folgada. Neste momento fora inaugurado o chamado "Voo da Beleza", organizado especialmente para transportar as travestis do Brasil até a Europa, diz o estudo.

Segundo João Silvério Trevisan (1986), até o final da década de 1970, calculava-se que, das setecentas travestis trabalhando na França, quinhentas seriam brasileiros. A corrida a Paris deveu-se, em primeiro lugar, ao tratamento dispensado pela polícia francesa às travestis, sem arbitrariedade e sem violência; e à fama de "bom pagador do homem francês quando se trata de um consumo considerado exótico".

A "etnização do gênero" e a "sexualização da nacionalidade", diz Larissa Pelúcio (2007), são aspectos que tem definido os encontros entre as travestis brasileiras e a clientela espanhola, pois segundo relatos de sua pesquisa, elas são classificadas pelos traços físicos que identificam as diferentes nacionalidades que compõem o cenário do sexo pago da Espanha. Ainda que os informantes demonstrem saber que estão lidando com estereótipos, estes parecem ser importantes alusões que os guiam no mercado do sexo. Não foram incomuns as

inferências acerca das “habilidades sexuais da gente do Brasil”, que, segundo *Juan*, se notabilizam por gostar demasiadamente de sexo, e são tantas brasileiras no mercado do prazer na Espanha, que se torna “indispensável” não associar essa propensão para o sexo com a brasilidade, expõe o informante.

A impressão que os espanhóis, segundo relatos, têm do Brasil é que é uma terra exótica e sensual, em cujo erotismo se integra a um sistema global “sexo-raça-capital”, um verdadeiro “campo de forças” onde nada fica fora dos fluxos corporais.

Essa visão exótica sobre as terras brasileiras repercute como uma leitura estrangeira que, em algum nível, descreve a maneira como as identidades se deslocam e se organizam dentro do estereótipo e sob o signo da diferença.

A travesti, em *No coração de Shirley*, assume esse caráter distinto, ela entende que o fato de ostentar um pênis como adereço e vestir a “fantasia da mulher ideal, aquela que faz tudo só pra dar prazer”, é uma realização de um desejo masculino que se manifesta à procura de “uma Eva com sexo de Adão”.

Não é incomum, diz Pelúcio (2007, p. 252), que nos textos dos anúncios publicados pelas travestis brasileiras nos sites, o adjetivo “exótico” venha seguido da “medida do ‘dote’”, isto é, do tamanho do pênis. O que sugere que o exotismo tem relação com o fato de serem “*mujeres con pollas*”.

Ao adotar uma travesti para compor o universo dramático do curta-metragem, Edyala Iglesias mostra-se interessada em reler essa imagem do feminino que elas invocam para si e grafam no próprio corpo. Uma feminilidade “quase mística ou sagrada”, domada por uma disposição votada à arte.

Pela voz de *Eva* podemos notar essa distinção. Enquanto Shirley busca criar vínculos, constituir família, abandonar a prostituição, a colega e rival, diferentemente, gosta de “ser artista, na rua, no palco”, e isso é como se ela “fizesse um filme e tivesse vivendo a vida de uma outra pessoa”.

Essa natureza voltada ao lugar de “dublê” encontra todas as razões de ser na travesti, a qual parece efetivar um *modus operandi* cuja prática se vale da imagem virtual que criou para si sob a colagem de um outra *persona*. Iglesias (2006, p.43) confessa que a opção pela travesti deveu-se ao fato de elas ecoarem no seu imaginário como “produtoras de um discurso da alteridade”, inscrito no corpo e “banido” pelo sistema dominante. Para a pesquisadora e cineasta, as “travecas” fazem parte da série de “intercessores” e configuraram o seu desejo de compreender as diferenças entre ser e parecer, entre real e imaginário.

A travesti, segundo delineia Iglesias (2006, p. 43), parece, então, colocar "em cheque" a ordem do discurso dominante, ou seja, "corpo-imagem", "corpo-mensagem" que destroem a universalidade desse discurso, usando o corpo e a imagem de si como veículos prioritários de uma expressão que se organiza de outra forma e que repercute uma subjetividade autônoma.

Esta mesma leitura encontra suas sintonias no estudo recente realizado por Fábio Fernandes (2014), ao refletir sobre o trabalho artístico da transformista baiana Valerie O'hara. O pesquisador diz que a profissional põe em questão o status ontológico do corpo e do gênero ao contrapor a noção de identidade e essência, "ela produz sobre o produzido, constrói sobre o construído... o que está por dentro da montagem é um corpo com produção e construção finalizadas ou é também um processo? As noções de dentro e fora se perdem e se complementam" (FERNANDES, 2014, p. 52). A análise realizada em seu estudo sugere não fazer sentido algum enquadrar a *trans* no modelo binário, pois esta se emoldura no ritmo "dos constantes fluxos de encaixe e desencaixe, cortes que operam extrações, pois, longe de se opor à continuidade, o corte a condiciona, implica ou define aquilo que ele corta como continuidade".

Pensar as *trans*, sobretudo como uma composição contemporânea e transnacional pressupõe o enfrentamento de vários impulsos, inclusive de noções rígidas de corpo, de lar, de pátria, de família, de identidade e subjetividade. Em seus próprios países, elas alcançam o status de "estrangeiras", através do autoexílio a que são submetidas ante o despreparo das cidades em entender a atividade que executam, haja vista toda a carga de preconceito que recaem sobre elas.

Essa relação de estrangeirismo dentro de seu próprio país, sendo mulheres ou travestis, estabelecem forças contingentes e redes de solidariedade entre elas. A pesquisadora, refletindo os efeitos das personagens sobre os espectadores, diz ter percebido que fez um filme sobre uma prostituta e uma travesti na "roupagem" de um corpo brasileiro que busca se desenraizar ao invocar o desejo de ser "mona europeia" e ao desintegrar as identidades, masculina, feminina e brasileira, a fim de "viver uma nova vida numa pátria chamada dólar", reflete Iglesias (2006, 127).

A autora entende também que o filme avultou questões imprevistas que se alargaram à cata de outros pontos conflitantes, tais como se seria possível fazer um paralelo entre as imagens clichês do feminino e as do "corpo brasileiro", desse corpo, segundo ela, visto como clichê pelo olhar estrangeiro?.

A cineasta entende que os significados e as imagens do filme realizado em 2002 não cessam de se amplificar. Ela reconhece ter ficado mais consciente dos percursos da narrativa quando, na escrita de *Labirinto espelhado de Eva*, deixou-se seduzir pelo olhar de espectador imposto pelo curta-metragem, agora tornado seu objeto de estudo. Isto lhe rendeu a reflexão acerca do poder que a imagem operava sobre ela, no entanto ela prefere não ceder completamente a este fascínio e busca atingir o limite da representação criada em si a ponto de contaminar esse imaginário com pequenas distorções.

2.2 O GÊNERO NA ENCRUZILHADA

Quebrar o brinquedo
é mais divertido.

As peças são outros jogos:
construiremos outro segredo.
Os cacos são outros reais
antes ocultos pela forma
e o jogo estraçalhado
se multiplica ao infinito
e é mais real que a integridade:
mais lúcido.

(Orides Fontela, Ludismo)

Os vários itinerários que os gêneros atravessaram na atualidade circunscrevem uma relação intrínseca e preponderante entre espaço, lugar e gênero, além de favorecer o imbricamento das relações de gênero com os espaços globalizados e transnacionais.

Essas confluências em diálogo com o *No coração de Shirley* nos fazem refletir que a geografia, em seus vários matizes, como articulam Doreen Massey e Milton Keynes (2009), influencia na formação cultural de gêneros específicos e tem atuado na produção do "geográfico", no que tange à construção de espaços íntimos, da mobilidade provocada ante às questões urbanas, cujas zonas de violência e discriminação afetam homens e mulheres de forma diferenciada.

Foucault (2009) nos diz que é impossível desatar o nó entre o espaço e o tempo. Estamos na "era do simultâneo", como diz ele, da justaposição, do próximo e do longínquo, "do lado a lado" e do disperso; numa época em que o mundo se movimenta e se experimenta como uma rede que religa os pontos e entrecruza sua trama.

Neste circuito, interessa observar as relações de vizinhança entre os elementos dispersos, os tipos de localização e classificação de elementos que devem ser mantidos em tal e tal circunstância para chegar a uma determinada finalidade. Vivemos no interior de um vazio, diz Foucault (2009), que se recheia de cores e reflexos e é no conjunto de relações estabelecidas entre elementos dispersos que se definem os "posicionamentos".

A noção de "lugar" interessa a essa pesquisa no sentido de pensar as posições desempenhadas por Edyala Iglesias, como pesquisadora acadêmica e como cineasta cuja atuação transita na zona de inúmeras relações de parentesco entre as questões urbanas na posse dos espaços em conformidade com a perspectiva de gênero ao problematizar a fixidez com que os estereótipos criados para e sobre a mulher parecem querer reduzi-la ao lugar de mercadoria.

Tão complexas serão estas encruzilhadas que Edyala Iglesias decide, em 2002, organizar um *workshop* visando delinear a maneira pela qual a trama de *Shirley* e *Eva* será urdida, aproximando universos que se distinguem pelos "espaços gendrados" que ocupam socialmente. No entanto, desejou fundir no feminino as "rachas" e as "travas", como uma identidade que se alterna entre heterossexuais e homossexuais; também os taxistas, vendedores de cafezinhos, os profissionais da segurança pública, o escrivão do I.M.L. recebem, no filme, um olhar de gênero e se diferenciam no desenho da cidade pelo grau de formalidade ou informalidade de suas ocupações, linguagens e indumentos.

O discurso feminista e o esquema de produção de um curta-metragem que passeia entre o documentário e a ficção registram a produção de "gêneros" diferentes. Que parentescos pode haver entre estes elementos, já que parecem ter sido comandados por um certo número de oposições?

Quando pensamos o cinema "realizado por mulheres" e não "de mulheres"[17], nos reportamos ao contexto cinematográfico que atua como um "contracinema", ou uma espécie de "retórica política", como cita Ana Maria Veiga (2013), que busca difundir o debate e a crítica sobre a representação feminina e os tipos de opressão sofrida por esse gênero.

[17] Segundo relata Ana Maria Veiga (2013), o termo "cinema de mulheres" surgido a partir dos festivais europeus no início da década de 1970 para dar conta de um campo em franca expansão na Europa nos Estados Unidos e em outras áreas, gerou polêmica na década de 1980 em decorrência do "essencialismo" claramente expresso no "de mulheres" e ganhou relevância nos debates em torno do tema. Este "cinema de mulheres" pode ser acompanhado como um acontecimento histórico das lutas do feminismo, que não será o objetivo deste trabalho.

O “contracinema” operado pelas mulheres contestou a radicalidade política dos novos cinemas revolucionários, que não incluíram, segundo Veiga (2013) a questão da sujeição sofrida pelas mulheres no bojo de seu debate, e controversamente, exploravam a natureza desse tipo de opressão. Também havia um esforço em romper com a narrativa do cinema tradicional, propondo a constituição de uma “autoimagem” crítica para o dispositivo desenvolvido por elas.

No contexto brasileiro, Fabiana Rodrigues (2009) expõe que a ausência da mulher na direção de longas-metragens nas duas primeiras décadas do Século XX e o pequeno número nas seguintes precisam ser mais bem discutido pela historiografia. Apenas em 1930, o cinema brasileiro apresentou uma cineasta brasileira, Cléo de Verberena. Na década de 1940, com de Gilda de Abreu e Carmen Santos. No período de 1950, tivemos duas, Maria Basaglia e Carla Civelli. Na década de 1960, apenas Zélia Costa. Ou seja, em seis décadas contamos com o número de seis mulheres diretoras de longas-metragens no Brasil.

Os anos de1970 se destacaram pelo número de diretoras, como um aspecto sintomático das conquistas sociais das minorias na década anterior, tais como o avanço do feminismo e a revolução sexual, nomes como Tereza Trautman, Vanja Orico, Rose Lacreta, Lenita Perroy, Ana Carolina e Maria do Rosário Nascimento e Silva, Ana Maria Magalhães procedem neste período.

Já na década seguinte, despontam Tizuka Yamasaki, Suzana Amaral, Adélia Sampaio, Lúcia Murat, Maria Letícia, Tetê Moraes, Tizuka Yamasaki, Ítala Nandi e Norma Bengell. Em 1990, com o “cinema da retomada”, acontece um aumento considerável de filmes e de novas cineastas que surgem na cena brasileira, tais como Sandra Wernek, Helena Solberg, Tata Amaral, Eliane Caffé, Laís Bodanzky, Sandra Kogut, Lina Chamie, Maria Augusta Ramos, Mara Mourão e Anna Muylaert, Ana Luíza Azevedo, Carla Camurati, Monique Gardemberg, Laís Bodanzky, Sandra Kogut. Na contemporaneidade, contamos com uma inumerável listagem que ganha notoriedade em seus estados e fora deles.

Ao citar o cinema realizado por mulheres em confluência ao formato operado por Edyala iglesias, ou seja, um curta-metragem que transita entre a ficção e o documentário, é possível mencionar, a partir do estudo produzido por Ana Maria Veiga (2013), que o documentário ou, pelo menos, a opção pelo “filme histórico”, demarca um gendramento. Caso tomemos o exemplo de cineastas como Carla Camurati, Ana Carolina, e Helena Solberg, Lúcia Murat, perceberemos facilmente o

cunho historiográfico que permanece ativo como característica de suas produções. Não podemos perder de vista o fato de a produção de documentário ser tão ser menos dispendiosa para os organismos financiadores, visto que a equipe técnica é infinitamente mais reduzida se comparada com a realização de um longa-metragem de ficção. Parece ter sido por esta via, menos onerosa, que as mulheres puderam se estabelecer e negociar a produção de cinema com os sistemas regulatórios.

Outro aspecto tem relação com a prática de reescritura da história, já tantas vezes escrita e dimensionada apenas por homens. O filme que não tomasse isso por "missão", no contexto dos movimentos cinematográficos latino-americanos e do Cinema Novo, diz Ana Maria Veiga (2013), deveria ser considerado um "sub-cinema". A solução para os impasses sociais deveria correlacionar-se às propostas surgidas na plateia, que, segundo Octávio Getino (1998, apud VEIGA, 2013), deveria ser incitada a interagir com a técnica e a narrativa de cinema. A conclusão dos filmes e o destino dos protagonistas deveriam ser "inquietantes", deixando clara a relação com a injustiça social.

Essa proposta foi atendida pela cineasta brasileira Helena Solberg, em um contexto fora do controle da censura brasileira, diz Veiga (2013), nos Estados Unidos, entre as décadas de 1970 e 1980. A cineasta produziu documentários que representavam a condição vivenciada pelas mulheres e seus sistemas de opressão em diversos países da América Latina.

Robert Rosenstone (2010) argumenta que o filme histórico "inovador ou de oposição" constitui uma categoria ampla que contém uma grande variedade teórica, ideológica e abordagens estéticas com potencial de impacto real no pensamento histórico, são "obras criadas conscientemente para contestar as histórias perfeitas de heróis e vítimas contadas pelos longas-metragens e documentários clássicos." (ROSENSTONE, 2010, p. 36).

Percebemos que o uso do caráter histórico feito no contexto do cinema realizado por mulheres constitui-se como uma forma de controverter a lógica com que os dispositivos produziram a história, ao escamotear fatos e remeter ao caráter inverídico argumentos das minorias. Além de o documentário, ou o filme histórico, dar acesso direto à história por meio de seu relacionamento com a imagem, ao incorporar na tela um conjunto de pessoas, paisagens e objetos que podem fornecer uma experiência de contestação do status de verdade dado a determinados argumentos ideológicos.

Ana Maria Veiga nos conta que foi também com Helena Solberg que o curta-metragem reapareceu na cena jornalística, despontando como um lugar de gênero. A matéria da Folha de São Paulo em meados da década de 1960 destacava: "Curta-metragem revela a primeira mulher no nosso cinema renovado", e ainda ponderava que, "após o advento do Cinema Novo, que procura a expressão pela imagem, não se tem notícias de mulheres cineastas. Portanto, Helena Solberg é a nossa primeira mulher no cinema renovado" (FOLHA DE SÃO PAULO, 1967 apud VEIGA, 2013, p. 301).

As encruzilhadas entre os "gêneros", em seus múltiplos sentidos, foram se estabelecendo e convergindo na história do *corpo*, que parece reagir como uma "espacialidade" no cinema realizado por mulheres, o qual tem demonstrado um interesse fecundo por essa temática. Iglesias (2006) reconhece que sua narrativa igualmente resvala para a história de corpos, "brasileiros" e "transnacionais", entendidos pela cineasta e pesquisadora, como uma "imagem clichê". Foucault (2009) nos faz refletir que, embora o "tempo" tenha sido dessacralizado nos séculos anteriores, o "espaço" talvez não esteja destituído de seu caráter sagrado.

A cartografia e o simbolismo destes *espaços,* na narrativa de Iglesias, localizam algumas questões que estão atravessadas de relações fronteiriças entre o que é um homem ou uma mulher e isso fica definido pela forma diferenciada em que estas categorias tendem a preencher os lugares a que são predestinados; a *trans*, no entanto, representaria uma ruptura na forma de ocupação destes espaços, pois o fato de trazer no corpo a impressão de uma dupla pertença sexual lhe dá o direito de entrecruzar a estreita ponte pela qual as formas e as linguagens entre os gêneros andam.

A travesti, precisamente localizada na cartografia e na demografia das várias formas de atuar o feminino e o masculino, tenderia a ser um arremedo ou uma "mímica" desta ambivalência sexual que, pra se constituir enquanto gênero, serviu-se de diversos estereótipos, imagens e discursos. O estereótipo, segundo Homi Bhabha (2007), atua no sentido de reconhecer e de recusar a diferença, impõe um enquadramento, uma classificação rígida, que não corresponde muitas vezes à realidade social e é uma forma de identificação que "vacila" entre o que está sempre "no lugar", já conhecido, e algo que deve ser amplamente repetido, sem que precisem de uma justificativa plausível para a sua efetivação.

O autor, reportando-se ao contexto colonial e em diálogo com o pensamento psicanalítico, argumenta que o "fetiche" ou o estereótipo dá acesso a uma "identidade" baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença multifária e paradoxal em seu reconhecimento da diferença e de sua recusa.

Esse jogo simultâneo de identidades que usam dos estereótipos para sua moldagem faz o universo *trans* alcançar seu status quando parodia e multiplica as cadeias sígnicas que tornam os estereótipos uma prática baseada na repetição. A "mímica", neste contexto, parece reagir como uma das estratégias mais eficazes de empoderamento. Pra ser eficaz, a mímica precisa produzir um deslizamento do estereótipo, através de seu excesso, diz Bhabha (2007).

Quando *Eva*, como um signo da *supermulher*, explica à *Shirley* como ser feminina, ela não está evocando um discurso biológico discricionário das diferenças sexuais, mas invocando que o gênero, como diz Butler ([1990], 2003), pode ser, performativamente, encenado mediante o uso de diversas tecnologias, das quais se destacam a aplicação de silicone, o uso de hormônios, a aquisição de novos artefatos e, por fim, a "divação" da experiência femínea, que se vale da colagem de vários modelos artísticos e culturais.

Ao descrever, sinteticamente, o curta-metragem, Iglesias (2006 p. 17) diz que buscou mostrar a "encenação" do feminino, em que, de um lado, ficasse "a mulher real", representada pela prostituta *Shirley*, em paralelo à imagem da travesti *Eva*, entendido pela cineasta como o "feminino ficcional".

Ao pensar que a travesti era apenas a representação de um "feminino ficcional", Iglesias (2006 p. 17) não parece perceber, ou talvez tenha sido ofuscada pelo caráter labiríntico de sua própria narrativa, o jogo simultâneo que a personagem estabelece ao escamotear uma outra identidade tão mais antiga e complexa quanto a do feminino que "ficcionaliza", ou seja, a identidade masculina. A "traveca" também encena a masculinidade. *Eva* ao explicitar para *Shirley* que o sucesso obtido por elas na rua deve-se ao fato de corresponderem ao desejo de homens que cobiçam "uma Eva com o sexo de Adão", parece expor o jogo de fantasias sobre o qual elas se montam.

O "sexo de Adão" sugere que, embora encene a feminilidade, *Eva* potencializa uma feminilidade que se serve e precisa da masculinidade para se constituir não como mulher, mas como travesti; portanto ela é um fragmento em

torno de uma ambivalência que emerge como a representação de uma diferença que também é um processo de recusa e/ou a manutenção do objeto da falta.

A encruzilhada entre os gêneros gerou a travesti, que detém os segredos entre o "ser" e o "parece ser". Ela parece não ser o homem, ao passo que é a mulher; ou ainda se formularia a comum constatação de "eu sei que ali dentro tem um homem". Esse jogo de claros e escuros atravessado por perspectivas heterogêneas é de grande relevância para a fundamentação dos estudos *queer* e para o feminismo.

A partir de uma ênfase maior na invisibilidade do discurso biológico, o feminismo, para além de *No coração de Shirley,* tem abordado questões mais abrangentes, não menos complexas, de preocupação com a localidade – com as "geopolíticas das identidades" nos espaços comunais diferenciados do ser e do devir.

A crítica advogada pela cineasta e pesquisadora encontra-se localizada em um espaço plural, incorporada ao estudo da "diferença" em várias de suas manifestações, com especial atenção para as especificidades do tempo e do espaço e baseada na multiplicidade de posições e movimentos heterogêneos contemporâneos.

Iglesias (2006, p 69) afirma que, para estudar a representação cinematográfica do universo das mulheres, buscou se aproximar do tema a partir da figura da travesti, "do clichê do feminino", ou seja, do que essa imagem tem de mais superficial, estereotipado, mimético. Ainda que se queira desesperadamente evitá-los, os clichês e os estereótipos fazem parte da gramática cinematográfica e da realidade". O clichê, segundo a pesquisadora e cineasta, "pode oferecer a oportunidade de se tratar com ironia a produção de imagens do feminino e o lugar predeterminado para as mulheres"; ela complementa que esse tipo de "ironia", perceptível na "encenação do feminino feita pelas travestis", interessou-lhe "como ponto de partida, como dinâmica a adotar na análise crítica e/ou concepção das representações visuais". (IGLESIAS, 2006 p. 62-63).

As imagens são hoje um meio pelo qual constituímos nossa identidade pessoal e coletiva. O clichê do "Eterno Feminino" e sua assunção como uma das inevitáveis identidades do sujeito contemporâneo é uma forma que encontro de não sonegar a influência do "imaginário indireto" formado pela cultura imagética, mas

também um modo de denunciar, de explicitar seus mecanismos de construção de narrativas e de identidades.

A intenção da cineasta em estudar, através de *Eva*, os problemas vivenciados pelas mulheres parece ter sido ultrapassada pelo alcance que a imagem da travesti, contravertendo sua própria expectativa, tomou nas últimas décadas. Foram inúmeros os eventos LGBBT que o *No coração de Shirley* foi tema de discussões[18].

O olhar lançado pelo psicanalista Mário Almeida (2003) demonstrou interesse pelo estudo da travesti, em lugar da prostituta. Ele diz que a escolha sexual de *Shirley* está "facilmente decifrada", ou seja, "a oposição entre amor e desejo". Ela é o protótipo da mulher que, "como tal", busca o amor e superestima-o de modo a acreditar que haveria aí alguma "espécie de salvação". E pronuncia que o que abordará se situará na perspectiva de orientação lacaniana, e "vai mais em direção ao coração de *Eva*" do que ao de *Shirley*.

Essa abertura a novas leituras tem a ver com o que Nestór Canclini (1998) refere, quando cita as restrições que o "sistema socioestético" impõe aos "criadores", reduzindo-o a um mínimo de pretensões possíveis, tornando-o um dependente de inúmeras forças, as quais atuam, juntas ou separadas, para produzir uma variedade de fenômenos de maneira recorrente.

Embora Canclini se refira claramente a como os domínios do campo artístico são articulados na relativização de sua autonomia, principalmente no intuito de atender ao mercado e aos consumidores, observamos que o reordenamento dos campos culturais também passa pelas formas com que os "consumidores" – e aqui pensaremos os espectadores – estabelecem suas relações com os produtos dispostos. Desse torneio, estabelecem-se um jogo cheio de regras. A recepção crítica é um importante fragmento dessa investida, que tem o mercado como mediador.

É a partir da trajetória da recepção que o filme realizado em 2002 por Iglesias terá que se inscreverá uma nova história baseada em outros fluxos

---

[18] "O Cinema e o Gênero: as sexualidades e sua representação no cinema"/ Escola Brasileira de Psicanálise Salvador - 2003; "Diversidade Sexual"/ Festival da Livre Expressão Sexual – UFBA 2003; "Sexo: uma escolha" / Escola Brasileira de Psicanálise/ Sala Walter da Silveira/ Salvador-Bahia, 2003; "Festival Internacional do Filme com Temática Homossexual de Turim". Itália / 2004; "Mostra Audiovisual da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH)" Centro Cultural Banco do Brasil, CCBB/Brasília/2004; "O Discurso do Feminino no Cinema: o corpo da travesti" – XIV Jornada do Espaço Moebius. Salvador/ 2005.

temporais e espaciais. Jesús Martín-Barbero (2002, p. 40 - 43) afirma que a recepção não é somente uma etapa no processo de comunicação, é um “momento separável”, “um outro lugar”. Isso para ele tende a significar uma “explosão do modelo mecânico, que, apesar da era eletrônica, continua sendo o modelo hegemônico dos estudos de comunicação”. Martín-barbeiro (2002, p. 40 - 43), o define como “aquele que não há nem verdadeiros atores nem verdadeiros intercâmbios. É o modelo em que comunicar é fazer chegar uma informação, um significado já pronto", cuja intenção seria prever o processo com base na significação da mensagem produzida por um emissor ao receptor.

Essa concepção, “condutista”, como diz o sociólogo, pretende reduzir o receptor a um mero reagente dos estímulos determinados pelo discurso enunciativo. No bojo desta visão “perversa” se oculta uma outra, a iluminista, segunda a qual o processo de educação deveria ser operado como um processo de transmissão de conhecimentos. O receptor recebe a alcunha de uma “tábula rasa”.

Como podemos acompanhar em *No coração de Shirley, a* dinâmica que parece dirigir grande parte dos estudos de representação no filme é a imagem da travesti, pois, até mesmo Iglesias reconhece o poder exercido pela personagem, “Mais do que a prostituta Shirley, também um clichê do feminino, a travesti Eva parece nos deixar diante da instabilidade de uma imagem que excede, que ultrapassa o seu significado em busca de novas significações” (IGLESIAS, 2006, p. 65).

A autora justifica esse fascínio pela travesti, subvertendo inclusive seus interesses primários, quando diz que “a representação cinematográfica já não dá conta de situações que ultrapassam seus personagens” (IGLESIAS, 2006, p. 65), assemelhando-se ao que articula Deleuze (1992, apud IGLESIAS, 2016) sobre o momento pós-guerra em que surgiu o movimento neorrealista no cinema. Os antigos personagens não tinham mais a qualificação de rebater a uma realidade que os ultrapassava, autorizando o surgimento das novas personagens.

A escolha feita por Mário Almeida (2003, p. 3) por *Eva* no estudo realizado sobre o filme pode ser tomado como um exemplo que justifica o argumento de Iglesias (2006). Ele complementa que “a travesti tem seu caminho em direção ao corpo de uma mulher definitivamente cortado”. Há um “corte”, segundo ele, em sua subjetividade, entre o ser masculino de que fora gerado e o corpo da mulher que sustenta. “Há um obstáculo insuperável. Com as identificações imaginárias ele reúne

um coletivo que dispensa alteridade. Dissimulação perfeita de todo traço de virilidade."

No entanto, quando muda de posição e na sua forma particular, é "Eva com o sexo de Adão: *Eviadão*. Aí está a mulher ideal", ou seja, aquela que "veste a fantasia masculina", pois o importante é que o que ele vê o deixa "de pau duro". A presença do pênis no corpo de uma mulher, diz Almeida (2003, p. 3), é um fetiche e isso atua na intenção de dar o máximo de prazer àqueles a quem *Eva* e *Shirley* disputam na Avenida. Mas, afinal, o que querem os homens? Esta é a pergunta que surge no texto após a evocação feita por *Eva* sobre o sexo masculino.

2.3 O QUE QUEREM OS HOMENS?

> *A presença social de um homem está sempre relacionada à promessa de poder que ele encarna, seja econômico, sexual, moral, físico ou temperamental. Esse poder é exterior ao próprio homem, podendo, inclusive, ser fabricado. O importante é que ele possa aparentar um poder que exerce sobre outros.*
>
> *(John Berger, Modos de ver.)*

Esta inquietação – aprovisionada a partir da fantasia tida pelas personagens de *No coração de Shirley* acerca do desejo masculino e em desdobramento à mesma questão posta por Sigmund Freud ([1926]1977) sobre "o que quer a mulher" – convoca-nos a perquirir as formas que as "masculinidades" têm assumido e se fixado como gênero no corpo da cultura mediante o uso de inúmeros aparatos sociais, dentre os quais, o cinema que estudamos.

Eva diz que "foi o homem quem pariu a mulher (...), está na Bíblia (...), todas elas foram tiradas da cabeça dos homens". "Bela metáfora", diz Mário Almeida (2003, p. 3). A mulher como uma espécie de "homem-fêmea". A travesti se reconhece como "mulher-toda-fálica porque tem um pênis", mas, Claudinei, o nome de registro da *trans* não se reconhece no que ele é, homem. "O homem tem o falo", o que não quer dizer, para o psicanalista, que ele seja o falo.

Este é o primeiro passo da psicanálise, reflete Almeida (2003). As pessoas querem ser reconhecidas pelo que têm, pelos objetos de adorno que portam, pelos títulos. E cada vez menos pelo que se é, ou seja, "faltoso de ser", um "ser da falta, da falha, da fala... vale a série". (ALMEIDA, 2003, p.3)

É montada – e aqui outra vez fazemos menção ao espaço gendrado que a "montagem" significa tanto para travestis na performatividade que realizam em seus corpos – que a travesti, na narrativa, representa seu papel: artista do palco e na rua, ela vira espectadora de seu teatro particular, vivendo a vida de outra pessoa. Nota-se que há um investimento retórico em afirmar, através de seu corpo, que existe sim, pelo menos, uma mulher que não esteja submetida à "castração". Este modelo de mulher ideal é *Eva*. Submetida ela se encontra, acomodada a uma "escravidão voluntária", como pensa Almeida (2003). A personagem busca assegurar seu lugar no mundo sob o corpo da mulher. Mulher que se impôs como condição inevitável para as demandas do mercado do prazer.

"Nada de romantismo", diz *Eva*, que diz não se iludir. Só quer seu *aqué*; para estabelecimento de seu regime de lucro ao tornar-se "mona europeia". Sob a forma disfarçada da "supermulher", paradoxalmente, sob sua máscara vemos suas atribuições masculinas. O homossexual masculino se desprega da camuflagem e não se envergonha do seu roteiro "perverso" na inevitável emergência dos imperativos do gozo de ter dinheiro.

Esta imagem da *trans* que prefere a carreira artística às "delícias do amor" pode encontrar sua explicação em duas motivações, a primeira relaciona-se ao temperamento da mulher contemporânea que, na perspectiva *off* de Edyala Iglesias, deve encarnar novas funções e não atender às consequências do amor que sempre encarcerou o gênero feminino em um projeto de salvação; também se relaciona ao descolamento da imagem da travesti em relação às mulheres, aí está a sua diferença: embora seja possível viver a fantasia de uma "mulher ideal" na superfície da pele, não é possível penetrar nos recônditos de sua intimidade.

Em menção a esta motivação, interrogamos em que intensidade a "subjetivização" da masculinidade conservou um conjunto de códigos culturais de difícil diluição no corpo da travesti, que, mesmo em face do maior esforço, não consegue se desvencilhar. Novamente refletimos se o impulso de um sujeito pela caracterização de si como mulher não estaria nas raias de uma crise do próprio modelo de masculinidade.

Desde o fim da década de 1960, a imagem do sujeito masculino começou a sofrer alguns abalos. Sócrates Nolasco (1995) informa de um aumento no número de homens que buscavam os consultórios para discutir ou rediscutir seus papéis. Para os homens, as mudanças ocorridas na economia também trouxeram desafios à sua posição de "macho provedor".

A predominância de um sujeito forte, pujante, inabalável, certo de si mesmo e que tem como único desafio vencer os obstáculos que o separa de seu objetivo final, deu lugar à corporatura e representação do "homem em crise", em busca de uma assimilação identitária e que, por vezes, fica tumultuada e deixa de possuir os atributos que, tradicionalmente, foi classificado dentro de um conceito social e cultural do gênero, como uma identidade na qual impera a robustez e a frieza.

As várias transformações ocorridas, especialmente nas últimas décadas, sob o modelo de "produção societária", como afirma Onilda Alves do Carmo (2010), provocaram transformações no mundo do trabalho, acomodando um processo de precarização do trabalho. Esse fato desencadeou mudanças no âmbito empresarial, na organização coletiva dos trabalhadores, no núcleo familiar e também no campo pessoal. Os homens que, historicamente, sempre afirmaram a sua masculinidade a partir do trabalho começaram a perceber os novos desafios.

Como ilustração desse momento, tomaremos o filme australiano *Pricilla, a Rainha do Deserto* (Stephan Elliott, 1994), o qual testemunha de maneira veemente a destituição da figura do masculino no cinema, e de como esta imagem foi plasmada desde o cinema clássico.

A história de Anthony / Mitzi (Hugo Weaving), Adam / Felicia (Guy Pearce) e Bernadette / Ralph (Terence Stamp), um trio de *drag queens* que circula pelo deserto australiano para fazer performances de dança e dublagem de músicas pop, na longínqua cidade de Alice Springs, repercute na indústria cinematográfica como um primeiro impulso à temática deste gênero no cinema mundial.

Classificado como uma comédia musical, o filme pode ser entendido como pertencente a um outro gênero, *road movie*, por conter elementos externos tais como a estrada, o automóvel e os indivíduos, e elementos subjetivos, típico da narrativa de viagem, em geral, um homem em crise que busca o autoconhecimento ou o amor de uma mulher, como convenciona a sociedade patriarcal.

"Pricilla" é o nome do veículo, um ônibus, que *Felicia* arranjou a fim de que o trio pudesse viajar, o qual se transformará no palco onde muitas ações fílmicas se

desenvolverão, tais como os conflitos acendidos pelas grandes disparidades entre as três personagens, confinadas no deserto. Cada um deles/delas possui um motivo específico, geralmente uma crise que o motiva a viajar: *Mitzi* segue ao encontro de sua esposa, dona de um *resort* em que eles irão se apresentar, e de seu filho, *Benjamim*, o qual nunca conheceu; *Felicia,* trajada como uma *drag queen* em uma indumentária de lantejoulas, salto alto e tiara, viaja em busca da realização do sonho de subir famosa paisagem do *Outback* australiano,.

Bernardette, a mais madura das três, após a morte de seu namorado, busca o deserto como uma fuga do ambiente em que vive. No decorrer do filme, vamos compreendendo que o real motivo que lança essas artistas ao deserto é o sentimento de repulsa e revolta contra a sociedade e, principalmente, em relação ao mundo opressivo que impõe a *heteronormatividade.*

A imagem masculina encontra-se destroçada e evidenciada por crises, tanto neste filme quanto na imagem projetada sobre os homens e as travestis em *No coração de Shirley*, sem a base da estrutura da lei, ou seja, da figura simbólica do pai. Os filmes exibem o "desejo" sob a manifestação de tudo aquilo que se inibe aos homens, ou seja, o glamour, o colorido, a alegria excêntrica, os vestidos, as maquiagens, requisitos que atuaram na redefinição de novas subjetividades.

Usar saia, brincos, maquiar-se, por exemplo, são requisitos que, na contemporaneidade, tem ganhado outras características, inclusive masculinas, em decorrência de uma diluição das fronteiras resultantes do sufocamento da masculinidade viril. O mundo masculino parece não suportar a clausura e o engessamento do próprio desejo e evade-se em fetiches e fantasias (no carnaval, por exemplo) na tentativa de restaurar a liberdade que lhe fora denegada ao preço de uma "economia" baseada no controle do prazer.

A encenação do feminino entre os homens só tem permissão para se fixar no terreno movediço da fantasia e do carnaval, pois quando se atêm a uma feminilidade fora do êxtase da ilusão, sofrem constantes preconceitos que o atingem violentamente.

Em *Priscilla, a rainha do deserto,* podemos ver que a figura masculina não é apenas desestruturada por suas crises, mas também por uma falta de referências e, na busca de novas identificações dentro do gênero masculino, passa a adotar, como subterfúgio, o uso de máscaras a fim de ostentar "outra" identidade, que se margeia entre o masculino e o feminino.

A travesti, em *No coração de Shirley*, é um desdobramento dessa dupla pertença entre os gêneros e invoca para si, desde o nome, *Eva,* um lugar de origem e a exigência de uma identidade outra que se vale de ritos ("bombação" com silicone nas nádegas, seios, lábios) e do uso de uma mitologia específica, cuja substância se impregna da imagem das musas do cinema e da TV, como arremate de uma feminilidade ideal que opera fora do grupo de identificações entre as mulheres, tratadas por *Eva* e por outras travestis como "rachas em extinção".

O *devir mulher* na travesti realiza-se por meio de uma fantasia em que os homens participam e colaboram para que se torne praticável: fazer amor com uma mulher ficcional, a qual responde pelo reflexo do próprio falo e de seu parceiro, numa posição invertida; ambos podem efetivar descobertas em que seja possível uma relação de espelhamento que remonta à primeira infância, como uma série de gestos que a criança experimenta ludicamente, conforme diz Lacan (1949). É através desse complexo virtual que ela reduplica com seu corpo e com as pessoas – os objetos em suas mediações.

As figuras masculinas que se exibem em *No coração de Shirley* recebem na narrativa um perfil pouco homoafetivo, todos eles parecem portar características que podem ser associadas à heterossexualidade, além de ficarem percebidos como "os bofes" [19] na narrativa. Apenas Natanael, tratado por *Shirley* como uma "maquete de viado" e o escrivão do I.M.L., o qual não é possível saber o nome, tem um tempo maior de fala no filme de Iglesias, no entanto, recebem um tratamento secundário na narrativa e são investidos como personagens "sem voz".

Esta imprevisão proposital, caracterizada como uma potência do cinema feminista que restringe o direito de fala daqueles que sempre falaram pelo "Outro", traz, igualmente, a indagação se as mulheres realmente sabem o que os homens vivem entre si, do mesmo modo que fica a pergunta se os homens conhecem o mecanismo de sua dominação, se eles têm uma visão limitada do que o mundo feminino vive e o mesmo pode ser replicado para pensar de que maneira as mulheres fantasiam o desejo dos homens.

A masculinidade parece condensar em si todo um conceito final sobre esse gênero, não levando em consideração as complexidades de que são formados os

---

[19] Segundo o dicionário pajubá, bofe - heterossexual ou homossexual ativo. Disponível em: < http://tensu. blogspot.com.br/2009/06/dicionario-bajuba-pajuba.html >. Acesso em: 27 nov. 2014.

homens. Uma primeira inquietação nossa diz respeito a como entender ou estudar o homem, já que a primeira grande dificuldade é desvendá-lo dentro de seu próprio "androcentrismo". O estudo organizado por Mônica Raísa Schpun (2004) sobre as masculinidades – em que florescem os estudos pró-feministas realizados sobre os homens por homens – constitui-se em uma tentativa de desvendamento deste processo, com vistas a compreender os sistemas de dominação através dos quais a masculinidade tem sido continuamente praticada.

A complexidade das questões envolvidas nesse processo trouxe também a análise do uso de inúmeras formas de praticar violência como um atributo da masculinidade. Lia Zanota Machado (2004) reflete que a construção da masculinidade estabeleceu o cruzamento com diversos tipos de violência, dentre os quais se destaca o estupro, como uma primeira força. A masculinidade parece se mirar numa percepção da sexualidade em que o "masculino-sujeito" contrapõe-se ao "feminino-objeto", encenando uma ritualização do poder e do controle.

A autora baseia seus estudos em entrevistas com presos que cumprem pena por estupro, com agressores acusados de violências físicas contra suas companheiras e com jovens infratores. Na análise, fica evidente que os entrevistados entendem que é deles o direito de regular ao controlar o desejo de suas companheiras; já quando o assunto são eles como agressores, acham-se justificados pelo próprio androcentrismo: "somos homens", razão pela qual, não puderam se controlar[20].

Luisa Leonini (2004) produz um estudo sobre os clientes de prostitutas em Milão, e nos conduz pelo obscuro mapa urbano nas relações de consumo sexual.

Os depoimentos e as análises desmentem a crença, bastante comum entre as pessoas, de que a procura pelo sexo pago é estimulada por algum "requinte" diferenciado nas relações com o prazer, já que se acredita ainda que a busca pela compensação sexual "na rua" esteja relacionada a uma insatisfação "em casa". Isto

---

[20] Um estudo publicado recentemente na revista "Violence and Gender" (Violência e Gênero, em inglês) mostrou que um terço dos estudantes universitários do sexo masculino estupraria mulheres se tivessem certeza de que não sofreria as consequências logo em seguida. A pesquisa ouviu de forma anônima 86 alunos de instituições americanas. Eles foram questionados sobre sua probabilidade de se envolver em certos tipos de comportamento sexual - incluindo forçar uma mulher a praticar algum ato sexual - "se ninguém jamais soubesse e não houvesse quaisquer consequências". Como resultado, um terço dos participantes (31,7%) disse que forçaria uma mulher a ter relações sexuais em uma "situação sem maiores consequências" - e muitos não quiseram rotular ou reconhecer suas ações como "estupro". Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/um-terco-dos-estudantes-estupratiam-mulher-se-pudesse-escapar- impune-diz-pesquisa-15119003#ixzz3PeKFkCSZ>. Acesso em 24 jan. 2015.

é desmentido pelas prostitutas. Os homens, segundo elas, buscam relações sexuais tradicionais.

Também é falaciosa a ideia daquele ideal romântico da prostituta como mulher experiente, que ajuda a resolver medos, superar bloqueios, que satisfazem desejos secretos ou acolhe confidências não reflete a realidade da rua, segundo o estudo. Quando os clientes buscam conselho, ou alguma confidência e não encontram respostas: "às vezes, começam a me contar os problemas deles, mas eu já tenho os meus; imagine se eu quero ouvir os deles", declara uma das informantes da pesquisa (LEONINI, 2004, p. 100).

Dois tipos de clientes são descritos pelas profissionais, os ocasionais e os fixos. Os primeiros são aqueles que passam, param, consultam, consomem e, numa próxima vez, procura outra prostituta; já os fixos são aqueles que chegam sempre na mesma noite e na mesma circunstância, depois do jogo de futebol, lembra uma delas.

Os clientes, relatam algumas delas, sempre pedem para ter relações sexuais sem preservativo, e para conseguirem, pagam mais caro. A relação com o cliente não é simples e corresponde mais a uma guerra de supremacia do que a da relação pacífica de troca. A lógica entre as prostitutas é procurar obter o máximo dando o mínimo e os clientes devem ter o menor serviço possível pelo maior preço que se possa pedir. Depois de acertadas as condições, os clientes, na mesma lógica mercadológica, querem obter qualquer coisa a mais do combinado e querem gastar o menor preço possível, diz Leonini (2003).

Se as mulheres são descritas como o "Outro" do discurso hegemônico, ou como aquela que desafia o homem, como pensar o homem inserido nas relações sociais de gênero que mantém um perfil assimétrico? Outra questão que se impõe é como determinar o lugar e as definições da violência praticada contra as mulheres, já que essa prática é onipresente na sociedade em que vivemos?

Daniel Welzer-Land (2004) diz que nossas categorias de significação da brutalidade são também pré-noções que é preciso descontruir, pois, ao ouvir os homens e as mulheres, quando discorrem sobre a violência, os homens conseguem enumerar mais agressões que suas companheiras.

Quando pensamos as personagens de *No coração de Shirley,* percebemos nelas algum traço de "perversão", que lhes são inerentes ao desejo de "mais-gozar".

É possível ver esse olhar de cobiça nos motoristas de veículos, no escrivão do IML, ávido pela "bunda" da travesti.

Não há, portanto, uma norma masculina que controla as relações sexuais e sociais na noite soteropolitana, há apenas a afirmação de um modo de gozo que desloca a oposição homossexual X heterossexual. A livre articulação do desejo da travesti no filme é uma resposta a uma sociedade que impõe uma economia baseada no cuidado de si e no regime dos prazeres, conforme nos faz refletir a obra de Michel Foucault (2011).

Se por um lado, no filme de Iglesias, o mercado sexual abre na avenida uma janela para o usufruto de todos os prazeres, como resultado de uma tendência hedonista em que tudo é permitido; por outro, assistimos à ação policial e percebemos como essas duas forças opostas se convergem na rua e a transformam metaforicamente em um estimulante "jardim do Éden", onde tudo é proibido, perigoso e excitante.

A masculinidade está sendo espargida e reduplicada em novas tendências hedonistas, no culto à forma, ao saber, à solteirice. As subjetividades masculinas estão se deslocando à procura de outros marcos simbólicos, embora estejam condicionados a firmar sua dominação dentro de aparelhos sociais cuja lógica já nos é bem conhecida: a *heterossexualidade compulsória*, que rege as relações entre indivíduos de sexos opostos ou de uma mesma orientação sexual, entre estas também florescem o desejo de possuir um *falo* simbólico.

As relações sociais são tão marcadamente validadas a partir do uso simbólico do *falo* e das benesses de uma cultura "masculinística", que Frantz Fanon (1983) argui, através de uma retórica psicanalítica, se, em um "plano genital", o branco que detesta o negro não estaria dominado por um sentimento de inferioridade ou de impotência sexual? Se houve um ideal de virilidade absoluta e esta estaria vinculada à anatomia dos corpos negros, por que não pensar que o fenômeno de diminuição do negro estaria vinculado ao símbolo fálico? Questiona o autor, que ainda infere que o pensamento "pré-lógico do fóbico" decidiu pela violência ao perceber seu desprestígio. O homem negro representa, nestas condições, uma constante ameaça à ordem simbólica.

A partir desse referencial feitichizado, refletimos se este modelo de Fanon (1983) não emprestaria sua teoria na explicação da homofobia vivenciada por algumas pessoas do sexo masculino, visto que o gay, a lésbica, a *trans* poderiam

figurar como ameaças à ordem simbólica no plano do inconsciente. E se os homens heterossexuais, como atributo do pavor da castração, teriam vivenciado o medo de perder a posse do *falo* que ostentam dentro dos sistemas operatórios da sexualidade? Seria o medo de perder a virilidade em presença de um ser que tem o corpo feminizado, mas possui um adereço entre as pernas, o qual teria o poder de retirar-lhes a masculinidade?

Estas questões ainda sem respostas nos fazem refletir o contexto ao qual nos reportamos em *No coração de Shirley*, acerca do simbolismo criado pela travesti no que se refere ao desejo masculino, domado pela fantasia de possuir uma *supermulher.*

Ao pensar as "fantasias" do desejo, precisamos igualmente nos ater aos "fetiches", que, para Freud, nada mais são que reposições inconscientes do assombro da castração.

Após uma leitura atenta da literatura do século XIX bem como de alguns estudos recentes, descobrimos que não faltaram fetiches em épocas passadas. Os "lugares do desejo" antes se situavam em uma região que hoje não faz nenhum alarde. Do corpo inteiramente coberto da mulher, o que sobrava eram as extremidades, diz Mary Del Priore (2011). Mãos e pés eram os que mais atraíam os olhares e as atenções masculinas.

Podemos atestar essa atração na leitura de romances do século XIX, tais como *A pata da gazela* (José de Alencar, [1870] 1998) em que os pés e as mãos da personagem Emília são descritos com tal erotismo que percebemos que qualquer contato físico estava no limite do nojo.

Os pés pequenos, finos e de boa curvatura, eram modelados pela vida de ócio, signo de "uma raça", expressão do sangue puro, "sem mancha de raça infecta", informa Del Priore (2011). Não à toa, é pelos pés que, nos contos de fada, o príncipe alcança a princesa, curvando-se ao sapatinho de cristal da *Borralheira*. Tirar gentilmente o chinelo era o início de um ritual no qual o sedutor sabia que tinha um longo percurso a caminhar. A festa de debutantes, nos quinze anos da garota, ainda guarda este ritual. São os pés que enlouquecem os homens e guardam o "fetiche" de uma época". Esta atração, segundo o estudo realizado pela historiadora, pode ser lido como uma substituição da genitália.

Outra obsessão de épocas passadas refere-se às mulatas. Era um verdadeiro culto, diz Del Priore (2011). A atração do homem branco pela mulata se

inspirava nas lendas de princesas mouriças e se consolidava na intimidade proporcionada pela servidão no tempo da escravidão.

O estudo diz que os homens não procuravam ter prazer com a mãe dos próprios filhos, pois considerava-se que a familiaridade excessiva entre os pares provocava desprezo. Um conjunto de ritos aprisionava o corpo feminino, roupas com todos os tipos de nós, botões, laços. O resultado era fazer as mulheres mais beatas do que já eram. Já os homens ostentavam o próprio egoísmo, deveria abster-se de qualquer demonstração afetiva e deveria ser apenas o proventor. A igreja enfatizava cada vez mais essa tendência ao dizer que o marido tinha necessidades sexuais e a mulher deveria assumir univocamente o papel de reprodutora.

Nesta época em que os casamentos eram por contrato e relações de interesse, a prostituta tornou-se uma necessidade do desejo dos homens, diz a autora, o adultério era necessário, inclusive, para o bom funcionamento do casamento. Os homens bebiam, fumavam e frequentavam bordéis.

Em Lucíola (José de Alencar, [1862]1998), a forma como as cortesãs eram identificadas dizia exatamente a maneira como os homens as tratavam. Quando *Paulo,* recém-chegado à Corte, indaga ao amigo, *Sá*, quem era "aquela senhora", referindo-se à *Lúcia*. A resposta vem com um sorrisinho inexprimível, mistura de sarcasmo e ironia, "Não é uma senhora (...), é uma mulher bonita", diz *Sá. Paulo* reflete que deveria ter notado o fato de a moça estar desacompanhada. A ausência de um pai, um marido, ou irmão, deveria tê-lo feito suspeitar o "tipo de mulher" que ela era.

Logo percebemos que o desejo masculino desse período identificava a mulher bonita como mulheres que faltavam com o recato. Prazer e instituição não podem ser encontrados juntos nesse universo de convenções, diz Del Priore (2011). A figura masculina, nesse período, parece entender tanto quanto, na atualidade, o significado de uma vida dupla, entre um casamento comportado e a escolha bordéis. O bordel era o teatro onde se encenava o desejo, o espetáculo de uma transgressão protegida e controlada. Era o espaço em que os prazeres menos confessáveis afloravam, escondidos de toda publicidade.

O número de "mulheres públicas" e a procura por elas se tornou tão intenso no Brasil do início do século XIX, que forçou inúmeros estudos sobre o fenômeno, descreve a historiadora. Havia três classes de meretrizes, as aristocráticas ou de sobrado, as de sobradinho, ou de rótula, e as de escória. As primeiras, chamadas de

cortesãs, instalaram-se em bonitas casas, forradas de reposteiros e cortinas, espelhos e o "indefectível piano", símbolo da burguesia; as outras moravam em pequenas habitações bastante vulneráveis.

A partir de meados da década de 1860 começaram a chegar prostitutas vindas de partes da Europa, francesas, polacas, que trouxeram para o Brasil na bagagem uma linguagem específica. Foi com as francesas que aqui se fixou o termo *trottoir* para representar a procura por clientes nas calçadas. Entre os grupos, as diferenças se acentuavam, Del Priore (2011), havia as *cocotes* e as polacas. As primeiras, representavam o luxo, a ostentação. As segundas, substituindo mulatas e portuguesas, simbolizavam a miséria.

Ser "francesa" significava frequentar espaços e ter clientes ricos. Eram sempre preferidas pelos clientes em razão da indumentária, refinada e cheia de adereços, chapéus com plumas, ligas, meias, luvas. Tal como em Paris, diz a autora, exibiam-se em "quadros vivos", proporcionando aos homens o prazer de vê-las desnudas. Frequentar estes lugares era sinônimo de ostentação. As polacas eram "as meretrizes de sobradinho", trabalhavam em hotéis, vestiam-se sem muitos ornatos e eram identificadas por esperarem clientes nas avenidas mais importantes, mercados e praças.

Esse traçado histórico nos faz pensar a produção de um corpo "outro" em *Shirley*. Dominado pelo fetichismo masculino, a prostituição na Avenida foi aos poucos estabelecendo uma marca contraproducente da prostituta na narrativa. Afinal, o que deseja uma mulher como Shirley? Ela representa a imagem feminina carente de significados.

Quando Freud fez semelhante indagação retórica a uma de suas pacientes, com essa pergunta "totêmica", diz Maria Rita de Assis Cesar (2011), despertou o discurso sobre o feminino na modernidade. Essa questão não só povoou o discurso psicanalítico do século XX, como circulou no imaginário social. A conclusão parece ponderar que as mulheres são seres insaciáveis. O argumento sabidamente ligado à ordem patriarcal quando, na atualidade, é utilizado faz menção às conquistas efetivadas pelo universo feminino no último século. No entanto, ironiza César (2011, p.187), mesmo após todo o sucesso promovido pelo movimento de liberação sexual, as mulheres ainda "continuam insatisfeitas". As estatísticas médicas, segundo a autora, afirmam que elas são três vezes mais propensas a quadros depressivos do que os homens. "O acontece, afinal?".

As respostas para o descontentamento poderiam vir de diversas direções, dentre as quais Maria Rita de Assis César pondera que uma das explicações possíveis diz respeito ao caráter falacioso das conquistas no campo do direito e da igualdade social. Outra explicação refere-se ao campo de produção subjetiva, tais como nas instituições sociais e em dispositivos mantém um domínio sobre o simbólico das representações. A produção de subjetividades na composição do que pensam a escola, a igreja, o hospital, a família se dá de maneira distinta daquela que opera no universo masculino, diz a pesquisadora.

Um exemplo dessa desigualdade está na forma como a educação escolar irá determinar uma diferença hierarquizada no processo de escolarização. Nota-se um discurso de igualdade dos gêneros que oculta a hierarquia dos espaços de produção subjetiva. Afinal, contra as mulheres e os homossexuais efeminados recaem toda a penalidade de disciplinas como educação física, que, geralmente, segrega através de um jogo de forças simbólicas o discurso que produz o corpo através de um sentimento de impotência e de não pertencimento.

Com a crise deflagrada no poder das instituições sociais, o cinema e a televisão atuam como forças motrizes do controle do simbólico e na manutenção de uma economia do desejo. As máquinas de produção de "subjetividades capitalística", como refere Feliz Guattari e Suely Rolnik (1986), operam prevendo um simbolismo em que os sujeitos ocupam uma relação de sujeição e heteronomia, tendo em vista o sistema de regulação patriarcal. As estratégias da publicidade são as mais diversas para se obter subjetividades que se posicionem desde a "rainha do lar" dos comerciais de margarina e sabão em pó à "piranha" dos anúncios de cerveja, diz Maria Rita de Assis César (2011, p. 188).

No cinema, a caracterização dos personagens também seguirá essa gradação na produção de tipos de mulheres e diferentemente dos anos de 1950, a ênfase não recai na exemplar mãe de família, diz a autora, a não ser que se desvele nessa caracterização traços neuróticos ou mesmo psicóticos da dona de casa perfeita que em nome da felicidade da família comete alguns "pecados" como o assassinato de qualquer indivíduo que atrapalhe a vida dos familiares.

A *femme fatale* é uma dessas figuras, diz a pesquisadora, cuja origem se confunde com a própria história do cinema, dentre as que se destacam estão as prostitutas *Lulu, Dama das camélias* e o *Anjo azul*, vivenciadas, respectivamente,

pelas atrizes Louise Brooks e Greta Garbo e Marlene Dietrich, que levam os seus amantes à ruína.

Se o desejo dos homens está facilmente definido pelo que *Eva* sugere, ou seja, "possuir a mulher ideal", o desejo das mulheres, segundo Maria Rita de Assis César (2011), parece permanecer em profundo abismo, principalmente no que se refere ao modo como o cinema manifestou a feminilidade em um século de atividade. A autora entende que a indústria cinematográfica "cristalizou a imagem de que não haverá felicidade para as mulheres que transcenderam seu destino de gênero, a sua condição de mulheres que se casam e constituem família." (2011, p. 189).

Sucesso profissional, liberdade sexual, progressão intelectual e independência afetiva e econômica não são os valores que puderam ser agregados ao mundo feminino independente da família, diz a pesquisadora, a qual encerra afirmando que, ao longo dos seus cem anos, "o cinema construiu identidades femininas a partir do negativo, construindo narrativas morais que normatizam os sonhos de felicidade para as mulheres". (CÉSAR, 2011, p. 190).

2.4 O "ETERNO FEMININO"

A noite não adormece
nos olhos das mulheres.
A lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.

(Conceição Evaristo – A noite não adormece nos olhos das mulheres)

O feminino, como se costuma interpretar, sempre foi inventado como uma sombra daquilo "que os homens gostam", como sugere *Eva* na narrativa de Iglesias. Diferentes mitologias depuram a inocência, a maternidade, a fragilidade, a sacralidade virginal e estandardizam modelos que devem figurar como imagens virtuais e que são acessadas pelos aparelhos da cultura com vistas a uma acomodação involuntária das mulheres.

Ao se interessar por esta questão, Simone de Beauvoir ([1949], 2013) procurou compreender de que maneira este gênero foi reduzido ao lugar de representação do "Outro" e de que forma esse imaginário contribuiu para o aparelhamento da mulher como um "segundo sexo" em diferentes sociedades.

Há diversas espécies de mitos, diz Beauvoir. Todo mito implica um sujeito cujas esperanças e temores são projetados num céu transcendente. As mulheres, não ocupando o lugar de sujeito, não criaram o mito viril no qual se refletiriam seus projetos. Elas não possuem crença nem poesia que, tão-somente, lhes pertençam. É através dos sonhos dos homens que elas sonham.

Iglesias (2006) relata que buscou relacionar *No coração de Shirley* ao tema do "Eterno Feminino" como um fio condutor para uma abordagem de seu processo criativo. O roteiro se estruturou assim a partir de uma pesquisa e da reflexão crítica de algumas imagens do feminino constitutivas do imaginário ocidental. Essa pesquisa imagética teve como finalidade consubstanciar o discurso crítico e reflexivo que configurou a elaboração da narrativa e posteriormente serviu de objeto em *Labirinto estrelado de Eva*. A pesquisadora e cineasta diz ter se apropriado de imagens produzidas em diversas épocas e em diferentes contextos culturais.

Desde os desenhos animados de Walt Disney aos musicais de Hollywood, o "Eterno Feminino" abrolhava na imensa tela do cinema de forma "absoluta, incontestável, verdadeira", diz Iglesias (2006, p. 16). Diante de seus olhos, des-filavam imagens de belas mulheres, frágeis princesas, divas sedutoras, de olhar lânguido e gestual delicado, cabelos sedosos, geralmente lisos e quase sempre louros, usando vestidos esvoaçantes, movendo-se, com graça e sensualidade, sobre sapatos de saltos elevados.

As mulheres do cinema significavam para ela a representação da beleza, da harmonia e da delicadeza; a profundeza de uma qualidade que o senso comum chamaria de o "Eterno Feminino", e que, um belo dia, meninas como ela "naturalmente" iram encarnar, fossem elas nordestinas, brasileiras, sulamericanas, ou de qualquer lugar do mundo. No seu imaginário, a aliança entre mulher e cinema parecia cristalizar uma espécie de utopia humana, ou seja, a busca da fantasia, do sonho, do paraíso perdido; a fuga da banalidade da vida cotidiana,

A cultura ocidental, ao longo dos séculos, vem produzindo, como uma essência que paira acima das concretudes e dos contextos em que vivem as mulheres, esse ideal estético. A representação cinematográfica chama para si uma tradição de valores que a cultura ocidental tem vinculado ao corpo da mulher e, mais precisamente, na definição do "ser mulher", diz a cineasta.

Em sua experiência no cinema, seja na função de realizadora de filmes, palestrante, organizadora de seminários, curadora de mostras de filmes de cineastas

mulheres, em festivais nacionais e internacionais, a imagem clássica de feminilidade, minada pelos filmes, não cessou de atuar na sua compreensão de mundo e de pertencimento a uma cultura específica, a brasileira, "uma clivagem perturbadora", diz ela. Nesses diversos campos da atividade cinematográfica, veio pensando sobre as formas do feminino, no sentido de melhor compreendê-lo e ampliar a discussão acerca da produção contemporânea de imagens e de identidades.

O feminino que ela tomou como tema e foi o fio condutor da pesquisa que resultou no filme está inscrito no corpo da imagem cinematográfica, e também em outras formas de arte. Esse feminino é um jogo de encenação da feminilidade, que se impõe como valor "universalizante". O "Eterno Feminino", portanto, relaciona-se ao corpo da imagem cinematográfica que o cinema clássico instituiu a partir de um conjunto de códigos visuais e narrativos.

O corpo da mulher além de emprestar a forma, a figura que constitui o referente "real" exigido pela técnica cinematográfica (ou fotográfica), esse corpo "representa" historicamente valores que a arte ocidental busca universalizar e eternizar. Iglesias informa que a figura da travesti, pela infinidade de mensagens que seu corpo enuncia, ilustra o jogo de signos do feminino que Iglesias desnuda em sua narrativa como uma sistemática desenvolvida para reler o feminino através dessa "terceira via".

A essência ou identidade que se pretenda expressar em torno do feminino, diz Judith Butler ([1990] 2003), são fabricações manufaturadas e sustentadas através de sinais corpóreos e outras estruturas discursivas. O que sugere que o gênero não tem um status ontológico, relegado da realidade que o constitui. A *trava* é um *devir* que se vale da paródia, de um ideal de feminilidade que só existe enquanto representação.

A travesti representa uma "imagem" assumida no contexto do "Eterno Feminino" e essa encenação, materializada no corpo, expõe o caráter virtual que parece inerente à forma como o cinema produziu os gêneros. Iglesias (2006) articula que a escolha pela caracterização de *Eva*, evocando aos mitos de origem, deveu-se à forma irreverente com que as *trans* jogam o jogo das identidades e apresenta-nos os esquemas de montagem do gênero.

Eva, em *No Coração de Shirley,* ao evocar para o homem o poder da gestação da primeira mulher, reinterpreta o mito da criação e, ao mesmo tempo,

foge do medo da finitude com a fatalidade do ato de gerar dado às mulheres. A mulher-mãe é prontamente substituída por uma imagem que se poderia, parodicamente, denominar de *"Homem-Mãe",* que pode gerar sem as imputações do parto, que pode tirar de suas próprias costelas e do sono divino, a autoridade sobre a vida das mulheres. Ao mesmo tempo em que gera, arruína, submete.

A representação de *Shirley,* ou mesmo da prostituta, evoca idealmente sua função mitológica. O homem busca arrancar-se da solidão pelo êxtase, diz Beauvoir ([1949], 2013), como um dos objetivos dos mistérios, das orgias. No mundo clássico, foi Dionísio quem usurpou as virtudes mágicas e sagradas, mas foram as mulheres, as bacantes, que incitaram os homens à embriaguez religiosa e à loucura sagrada. O papel da prostituição sagrada é parecido, por desencadear as forças da fertilidade.

Eva, na mitologia judaico-cristã, antes de ser a genitora do gênero humano foi dada como companheira do primeiro homem da Terra, Adão, que deveria domesticá-la e comandá-la e, através dela, fazer da Natureza o seu reino. Não à toa, o homem busca através do ato sexual restaurar essa relação com o mito, penetrá-la, submetê-la, como a terra que recebe a pá, para o depósito da semente, como refere algumas mitologias coletadas por Beauvoir ([1949], 2013).

As mulheres se manifestam de diversos aspectos, mas cada mito aparente pretende resumir tudo em torno de algumas poucas imagens, e quando ocorre o sufocamento do mito, logo se diz que são as mulheres que não são femininas, ou não possuem "feminilidade", que é defendida como uma entidade. Os homens permanecem atônitos perante qualquer prática de revisão deste imaginário, pois os mitos, conforme diz Mircea Eliade (1963), descrevem as diversas e dramáticas irrupções do sagrado no mundo, e é essa incursão que fundamenta o mundo e o converte no que é hoje, e em razão das intervenções do sobrenatural que o homem é um ser mortal, sexuado e cultural.

Uma Linda Mulher (Garry Marshall, 1990) ao estabelecer um diálogo com o filme de Iglesias, perceberemos neste filme a projeção das sombras de um imaginário poderoso sobre o homem, romântico e cortês, como par ideal, que contrata por uma semana os serviços de uma prostituta para acompanhá-lo em eventos sociais. A "acompanhante" é transformada em uma elegante senhora e a relação antes de patrão-empregada desvirtua-se em um envolvimento de homem-

mulher. A empatia dos espectadores com o casal é imediata, ancorando tendências e inspirando milhões de mulheres em todo o mundo.

Embora o filme americano, segundo Alexander Martins Vianna (2011) explore inúmeras motivações literárias previsíveis, tais como o mito da *Cinderela*, em um momento da recessão econômica estadunidense, o tema central é a redenção e o resgate moral de *Edward* (Richard Gere) e *Vivian* (Julia Roberts).

O momento em que, no curta-metragem, a prostituta "se torna" o "modelo da mulher ideal", agregado ao valor de "montagem", cujo simbolismo a travesti diz representar, podemos ver e ouvir "cliques e flashes" de sua *transfeminilização*. Essa passagem na narrativa de Iglesias estabelece um flerte metalinguístico com o momento em que *Vivian*, na história de Garry Marshall, passa pela transformação decorrente do "banho de loja" determinado pelo namorado executivo.

Edyala Iglesias sugere através de sua personagem *Eva* que a "montagem" que as travestis executam na bombação dos seios, nádegas, lábios, é a imagem "ideal" (e virtual) do feminino como efeito de inúmeras forças, dentre as quais se destacam as fotos de revista e jornais espalhados pelos espelhos do camarim. Todas estas representações visuais foram tiradas "da cabeça do homem".

Stuart Hall (2000) considera relevante aquilo que postula Judith Butler ([1993] 2001) sobre as identidades, de que elas funcionam por meio da exclusão, por meio da construção discursiva de um exterior constitutivo e da produção de sujeitos marginalizados, fora do campo do simbólico, o qual retorna para complicar as "foraclusões" que se denomina identidade. O conceito é formulado em relação à sexualização e à racionalização do sujeito. A autora norte-americana promove uma profunda fissura no discurso feminista ao desmontar a dualidade sexo-gênero e insistir na ideia de que o sexo tenha sido o gênero de tal forma que sua distinção mostra-se absolutamente nenhuma.

O sexo não é natural. É tão discursivo e cultural quanto o gênero. Ocultar esta ideia seria aceitar que o gênero expressaria uma essência subjetiva, pois é um efeito construído por uma cadeia de significantes. A identidade é performativamente elaborada. O ato performativo não se dá apenas no contexto da paródia, mas na própria materialização do corpo. Não se pode pensar o corpo sem pensar a norma, diz Butler ([1993]. 2001), assumida pela prática da repetição e não como ato pelo qual o sujeito traz à existência aquilo que nomeia. Ao mesmo tempo que não são naturais, não são escolhas.

O corpo que a travesti produz é um corpo móvel, fabricado por meio de uma complexa tecnologia, uma composição de elementos que não precisa ser, basta parecer, diz *Eva*. Teresa de Lauretis (1994) formula, dentre outras considerações, que o gênero é construído também por meio de sua desconstrução. Em razão disso, buscamos interpretar como se dá a construção das categorias genéricas pelos sistemas regulatórios, os quais se valeram das formas com que o cinema caracterizou o "olhar" na cultura ocidental.

2.5 AS POLÍTICAS DO OLHAR

> *A história da construção do olhar na cultura ocidental mantém uma íntima relação com a história do desenvolvimento da tecnologia da imagem.*
>
> *(Edyala Iglesias, Labirinto espelhado de Eva)*

Nas sociedades contemporâneas, a imagem tem se imposto em lugar do objeto. O imaginário passou a contrair características próprias, de tal modo que passou a recriar a realidade, acomodando outra e complexa realidade, a virtual. Na cultura do imediatismo, qualquer adiamento torna-se insuportável, qualquer tentativa de controle do tempo torna-se ineficaz. Tudo atende ao chamado da rapidez no gozo do aqui e agora. O conhecimento fica fraturado e reduzido ao poder de informação. A imagem se torna, portanto, uma forma de difusão do conhecimento que se adequa às demandas da globalização e da tecnologia informacional.

O cotidiano passou a ser entendido como fabricado com base no torneio de diversas imagens que compõem um conjunto de símbolos, mitos, ritos, vídeos, submetidos ao excessivo consumo através da colaboração de diferentes veículos (televisão, internet, cinema, revista, jornal etc.) e aparatos (escolas, igrejas, emissoras, empresas, supermercados etc.).

A presença e a circulação dessas peças, simbólicas, imagísticas, não indica de modo algum o que elas são para os usuários nem a maneira como foram aparelhadas, somente analisando a manipulação praticada pelos consumidores e de que forma (co)participam na elaboração destes objetos é que tornaria possível

apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se infiltra nos processos de sua utilização.

Este controle do simbólico urdido à base de diversos equipamentos funcionou como uma espécie de "*dispositivo*", atuando naquilo que Foucault (1987) denomina como processos ou formas de subjetivação. Numa sociedade disciplinar, afirma Giorgio Agamben (2012), os "dispositivos" visam, através de práticas e discursos, à criação do que Foucault classifica como "corpos dóceis", que assumem sua identidade num processo de sujeitamento. Quais aparelhamentos estariam sendo empregados na intenção de estrear "jogos de verdade" como "jogos de poder", visando a manutenção de "corpos dóceis"?

O ato de ver engendra efeitos sobre os sujeitos, instaura relações de poder, muitas vezes, de forma arguciosa e atraente, diz Iglesias (2006). A magia do estilo hollywoodiano e do cinema clássico procedeu da manipulação habilidosa do "prazer visual". Essa sistemática dominante e as convenções nas quais ela se desenvolveu sugere a execução de um mundo fechado onde os acontecimentos se sucedem magicamente, jogando com as fantasias voyeuristas dos espectadores.

Todo o dispositivo cinematográfico em suas dimensões: econômica, técnica, psicológica e ideológica trabalha no sentido de emprestar transparência ao discurso fílmico, suscitando no espectador um estado similar ao do sonho, em que imagens são percebidas como reais buscando evitar com que o espectador seja perturbado no seu estado de semiconsciência, reflete a cineasta.

Mary Del Priore (2011) nos informa que, na primeira metade do século XX, e graças à influência da fotografia e do cinema, alguns padrões físicos começaram a ser desenhados no corpo das mulheres mediante o desejo dos homens na operação destas engrenagens. Tipos femininos criados por Clara Bow, Alice White, Colleen Moore incentivavam imagens sobre "garotas modernas", misto de alegria e mocidade. A denominada "boa aparência" se impunha no período. E a exterioridade de uma boa aparência simulava muito mais do que se possa imaginar, simbolizava principalmente um controle rígido sobre a apresentação pessoal.

Os rostos de Greta Garbo e Theda Bara arrebatavam os olhares masculinos com sua forma peculiar de olhar e "sua malícia singular". Transformavam-se em símbolos da "mulher-mistério". A serviço da mulher que desejava seduzir os homens se colocava disponível um conjunto de novos produtos

da indústria farmacêutica, constando artifícios de maquiagem que prometia à mulher a possibilidade de tornar-se, como num toque de mágica, uma Greta Garbo.

Se o gênero pode ser performado com base na repetição de imagens, como discorre Judith Butler ([1990] 2003), no cinema ele se tornou uma encenação constante ou uma simulação em torno de uma imagem-síntese, como veio a se tornar o rosto-objeto de Greta Garbo, que pertencia, como diz Barthes ([1957] 2009), a uma fase do cinema em que o close da feição humana deixava os espectadores profundamente perplexos, uma vez que o rosto compunha uma espécie de estado absoluto da carne que não podia ser atingido nem abandonado.

Por influência do cinema, diz Del Priore (2011), as palavras estrangeiras *it* e *sex appeal* começam a ser vocábulos que ganham notoriedade no jornalismo de início de século XX. O primeiro termo refere-se ao "quê" de sedução que deveria haver em cada mulher. Havia uma sugestão dos articulistas de *Cinearte*, em 1928, informando que o *it* era um dom e uma qualidade passiva, que atraía a atenção e despertava o desejo, que a mulher que o possuísse atrairia qualquer homem. Já *sex appeal*, definia-se pelo físico atraente, atitudes provocantes.

Com o cinema americano, novas imagens femininas evocavam o desejo masculino e começaram a se multiplicar e a beleza passava a ser o motor do desejo. A moda tornou-se uma das principais articulações de um novo ideal estético imposto pela indústria cinematográfica americana. Paris não ditava mais as regras, mas os estúdios de Hollywood. As páginas de revistas já traziam dezenas de artigos com títulos como "O que as estrelas vestem?", "Cabelos curtos ou compridos?", "As moças devem ou não usar meias?", "Por que as estrelas fumam".

O que parece estar em jogo em todo esse discurso publicitário da aparência, descrito por Mary Del Priore, é a transformação do corpo feminino em objeto de um desejo fetichista dos homens. Se, por um lado, percebemos a estética cinematográfica como sinônimo de uma mentalidade moderna, por outro lado, a sensualidade que emanava da representação da mulher a transformava em objeto passivo de consumo. O poder de sedução de estrelas do cinema marcou toda uma geração de mulheres, servindo de modelo à imagem que elas viam reproduzidas em si.

No contexto soteropolitano, nas primeiras décadas do século XX, diz Raimundo Nonato da Silva Fonseca (2002), o cinema correspondeu ao discurso civilizatório, que via na nova diversão um instrumento capaz de educar os hábitos da

população. Os cinemas, cafés, *boulevards*, eram apreciados como instituições normatizadoras. Na Bahia, além de difundir hábitos citadinos franceses e italianos "entre os cavaleiros e senhorinhas pertencentes à difusa elite, e aos setores médios, o cinema tinha um compromisso com a população pobre e negra da sociedade. O passado escravista [...] podia ser combatido com disseminação de novos hábitos". (FONSECA, 2002, p. 172).

O relato do pesquisador é tão meticuloso, no contexto de Salvador, que ficamos sabendo que o "cinematographo" também evocou a discórdia das próprias instituições que dependeram dele para instituir suas regras. As críticas contrárias aos efeitos provocados pela experiência em frente à tela iam para todos os lados. Os jornais comentavam da "perniciosa influência" da maquinaria na formação afetiva das crianças, as quais, por estarem subordinadas ao martírio das cenas trágicas, corriam o risco de sofrer com os "desvios dos instintos".

Comentava-se dos perigos da moda no cinema que era considerado um "corruptor dos costumes"; havia o perigo com a "masculinização das mulheres e a feminilização dos homens", que, segundo Teixeira Gomes, articulista do Diário de Notícias, em 1920, representava um mal-estar, pois havia uma multidão de "almofadinhas baianos seguidores de Oscar Wilde, que, vestindo-se e pintando-se como ele, desfilavam pelas ruas ridicularizando a sociedade brasileira" (apud FONSECA, 2002, p. 181), o autor do artigo ainda diz que "o domínio que a mulher emancipada desejava ter na sociedade era exatamente fruto da existência dos almofadinhas, admiradores de pó de arroz" (apud FONSECA, 2002, p. 181).

Havia os que viam na influência da moda, uma das causas do aumento da criminalidade na cidade. Argumentavam, segundo o referido autor, que "as fitas ensinavam novas técnicas de roubo, bem como serviam de modelo para novos assassinatos" (FONSECA, 2002, p 182). Na matéria veiculada pelo jornal *A tarde*, em 1916, o artigo cujo título era "Um crime a Rocambole – mandou matar e assassinar o assassino a punhal [...]" (apud FONSECA, 2002, p. 182). A notícia chamava atenção para a "verdadeira escola de crimes" que o cinematógrafo exercia sobre as pessoas.

Acreditava-se também que o rapto das mulheres, os adultérios, os altos índices de suicídios na época estavam relacionados ao "delírio das plateias" com a "cena muda", "bastava analisar as cartas que deixavam esses infelizes". (apud FONSECA, 2002, p. 184). A situação era vista como a mais caótica, alguns artigos

jornalísticos sugeriam que a Sociedade de Criminologia e Medicina Legal de São Paulo estudasse os fenômenos que estavam acontecendo na sociedade e indicasse "uma terapia proveitosa".

O livro de Raimundo Nonato da Silva Fonseca é um testemunho de como o cinema clássico soube manipular, habilmente, através do prazer visual, como refere a cineasta e teórica Laura Mulvey (1991), os olhos das pessoas.

As convenções nas quais esse cinema se desenvolveu implicou a existência de um universo restrito, em que os acontecimentos desabotoam magicamente, jogando com as fantasias dos espectadores. Ela estabelecera uma pauta de identificação do masculino no olhar do cinema, fortemente organizado por assimetrias de sexo em que toma o ser feminino como a pulsão voyeurista do olhar masculino e exibe o objeto ali simulado como artefato erótico a serviço tanto das personagens falogocêntricas que tingem a tela, quanto para o espectador na sala de exibição.

Ao considerar a experiência cinematográfica como uma interação de diversos tipos de olhares, a autora diz haver, inclusive, um conflito entre o prazer de olhar e um certo voyeurismo, *perverso e sádico,* deste olhar. Mulvey (1991) organiza alguns códigos para três tipos de olhares: o olhar da câmera, que captura as imagens na filmagem; o olhar do homem dentro da narrativa, que olha em determinados momentos para as personagens femininas, transformadas em objetos do desejo masculino; e, por fim, verifica-se o olhar do espectador masculino.

No momento em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, combina com o poder ativo do olhar erótico, o duplo estaria criando uma sensação satisfatória de onipotência, diz Mulvey (1991).

A mulher, portanto, é tomada apenas como um elemento de constituição da narrativa e participa apenas como espécie de *co-espectadora*, já que o olhar é masculino. A caracterização da significação dos gêneros nos filmes informa que o masculino é o *ser ativo,* dominante e condutor da história, e o feminino é o elemento passivo, dependente e contemplativo dentro da narrativa clássica.

Iglesias (2009) distingue a importância de Laura Mulvey para a consolidação da narrativa cinematográfica feminista, cujo destaque centra-se no poder do olhar, ao considerar a experiência do cinema como uma interação de diversos tipos de

olhar, havendo uma tensão renovada entre o aspecto narcisista do "prazer de olhar", aspecto ligado à identificação com as personagens, reconhecimento do semelhante na tela, e o aspecto "sádico-voyeurista" deste prazer ligado à "escopofilia", ou seja, o prazer sexual em olhar que implica uma separação frente ao objeto e não a identificação com ele.

Na divisão dos papéis típica à sociedade patrilinear, expõe Iglesias (2006), a mulher é o "elemento passivo" e o homem o "elemento ativo" na economia do olhar; o prazer voyeurista tem como objeto privilegiado a figura feminina. O homem é o agente do olhar e do discurso, no qual a imagem da mulher é constantemente reduzida à condição de matéria-prima. Há vários discursos em disputa na definição do que é digno de ser representado ou de quem pode representar nas artes visuais, e essas práticas de poder articulam-se à produção de verdades e de discursos sobre gênero e sexualidade.

Essa inquietação perante o caráter simbólico do olhar nos faz refletir a forma como as mulheres realizam seus filmes no Brasil. Helena Brazão (2010) reflete que se a imagem do cinema produzido por mulheres no Brasil fosse arremessada ao espelho da cultura possivelmente não refletiria a uniformidade, visto que esta cinematografia possui uma caracterização bastante diversa, visto que a maioria de nossas cineastas parece não pretender ter sua produção vinculada a uma categoria ou discurso específico. Esta visão fragmentária do cinema das mulheres brasileiras revelou uma imagem da alteridade pela pluralidade narrativa, temática e estética. A maior afinidade entre as cineastas brasileiras é a disposição à "diferença". "No Brasil, o cinema feminino não tem rosto, mas múltiplas faces", diz Brazão (2010, p. 1). Abdicando do "simulacro de unidade", as cineastas brasileiras construíram diferentes olhares acerca da condição feminina.

Edyala Iglesias, no entanto, define-se politicamente como uma cineasta que opera sob a perspectiva feminista. Notamos essa intenção desde a forma como se apresenta em *Labirinto espelhado de Eva* (2006), bem como sua fala política em palestras e eventos em que se apresenta publicamente o conteúdo resultante de sua tese de doutorado sobre as representações do "Eterno Feminino", bem como os relatos de sua experiência como cineasta.

Haja vista *No coração de Shirley* é um registro desta experiência, cujo esforço desdobra-se na tentativa de reler mitologias em torno da mulher a partir da travesti, utilizando técnicas recomendadas pelo cinema feminista, tais como o uso do

space off; bem como a regulação sistemática na caracterização das personagens masculinas, inclusive conservando uma "economia simbólica" sobre a fala e o tempo de exposição em tela.

O instigante é perceber que o conteúdo do curta-metragem transcende as questões do feminino, relaciona-se na contemporaneidade a um conjunto de outras referências genéricas, serve de material analítico para o que Wilton Garcia (2003, p.30) cita como "homoarte", cuja proposta é uma síntese de sua tese de doutorado "Imagem & Homoerotismo", como arremate para a discussão da sexualidade no discurso da arte contemporânea, sua intenção foi possibilitar o trânsito de narrativas imagéticas.

O conceito de "homoarte", segundo Garcia, faz menção a uma ampliação da designação, tanto para arte homoerótica quanto para artes gay, lésbica ou *queer*, pois o autor acredita que vivemos nesses tempos a necessidade de reinventar, no campo instrumental da arte contemporânea, os princípios que regem as "coordenadas demonstrativas do percurso específico dessa manifestação híbrida da arte homoerótica" (Garcia, 2003, p. 30)

Outras questões são expostas pelo pesquisador nesse alargamento temático do filme de Iglesias, fomentando o direito a uma "nova política do olhar" a qual se caracteriza como um novo espaço de discussão do gênero no cinema. Garcia (2003, p.31) instiga se é possível pensar na dicotomia cinema/masculinidade, recuperando a construção de um narrativa clássica do cinema americano, ou mesmo investir o olhar na dicotomia cinema/feminilidade? Como dar conta de desejo, da sexualidade e do imaginário sem se aparelhar e se definir de acordo com os códigos da linguagem cinematográfica em que se estrutura o discurso fílmico?

Para tais demandas, o pesquisador menciona que essas indagações tornam aparentes os traços enigmáticos, que denunciam a urgência de uma flexibilização sobre a diversidade cultural e sexual no contexto do filme; sugerindo, indiretamente, a abertura de outras vias para o entendimento do gênero fora da perspectiva feminista. Até mesmo citando que o corpo da travesti manifesta-se para fora dos monismos sexuais.

"A diversidade cultural e sexual emerge como uma experimentação cinematográfica, tendo em vista a ousadia do roteiro e da direção em apostar na 'diferença'" (GARCIA, 2003, p. 31). Essa alocução do autor, ao citar a "diferença" associada às questões de gênero e cultura, repercute como uma perspectiva que se

relaciona com o que Márcia dos Santos Macêdo (2011, p. 41) profere sobre a afinidade entre o feminismo e pós-modernidade. Ela expõe que o feminismo vai ser confrontado ante a necessidade de "pensar a diferença", ao refletir sobre a impossibilidade de existência de uma experiência comum entre as mulheres, como teoriza Judith Butler ([1993], 2001).

Embora tenha sido relevante situar o contexto do cinema feminista a que nos reportamos com Edyala Iglesias, compreendemos que a narrativa que ora analisamos desatou o nó dos gêneros e, por isso mesmo, foi ao encontro de novas encruzilhadas, despertadas, inclusive, no contexto da própria crítica feminista. Seguiremos a conjuntura destas novas bifurcações, novas veredas que nos conduzem ao coração de *Shirley* e ao labiríntico "corpo sem órgãos" de *Eva*.

3. ENTRE AS MALHAS DO CORPO *OUTRO:* A PROSTITUTA, A TRAVESTI

e os carinhos mais doces mais sacanas
mais sentidos
para explodir como uma galáxia
de leite
no centro de tuas coxas no fundo
de tua noite ávida
cheiros de umbigo e de vagina
graves cheiros indecifráveis
como símbolos
do corpo
do teu corpo do meu corpo

(Ferreira Gullar, Poema sujo)

A história do corpo não se reduz a uma trajetória que partiria do gordo para o magro, do branco para o negro, do homem para a mulher. Muito mais complexa e densa é a sua travessia na história que tomou a natureza corpórea como uma fundação ideológica (e ontológica) cujas bases encontram-se ajustadas em vários mitos e arquétipos.

O que teria em comum mitologias como a de Narciso, Eros, Medusa, Vênus com as imagens contemporâneas que nos cercam e querem a todo custo nos vincular a uma cultura voltada ao corpo? Que relações de parentesco poderíamos estabelecer entre estas mitologias e o imaginário fundado, por exemplo, em atrizes como Greta Garbo, Brigitte Bardot, Júlia Roberts, que dimensionaram seus rostos, seus gestos e o desenho cinético de suas corporalidades a fim de servir de artefato a uma espécie de mercadoria da imagem? Qual impacto estas representações sociais produziram em Edyala Iglesias no que tange à "fabricação" do gênero feminino que encontra em *Eva* e *Shirley* o preenchimento de corpos que resultam da discussão dos papéis desempenhados por travestis, prostitutas *e outras companhias* na narrativa analisada?

A ilusão da forma e da semelhança tomam todos os limites no pensamento racional, diz Foucault (2013), encontram-se, nessa época, multiplicadas pelo livre jogo, pelo espaço vazio que subitamente lhe são cedidos os parentescos. É o tempo em que as metáforas definem a linguagem, mas a razão entra em cena na definição das relações com um "mesmo" (definido pela identificação dos elementos) e um "outro" (os códigos e critérios de discriminação). Como se todo o pensamento moderno estivesse alojado "no vazio" que foi aberto no interior das semelhanças.

O imaginário do *corpo* na nossa cultura dirige seu abrigo em formas inacabadas, em estruturas foscas e dilacerantes, que se vinculam sinestesicamente *à* temperatura da *terra e do fogo* e à agudeza da neve e do gelo, penetrando nos ambientes líquidos e atingindo a superfície da pele; essas afinidades definem relações com o mundo das ideias, amalgamam-se a noções de pecado, de vaidade, de desejo, e querem impor, sutilmente, suas *práticas e técnicas de cuidado*.

No entanto, fica evidente que não podemos suportar a opacidade e a dureza destas semelhanças e somos seduzidos ao etéreo e ao devaneio, em conformidade ao que nos faz refletir Gaston Bachelard (1988). A evidência dessa ação ante a provocação de um mundo material que queima e arde encontra terreno fértil na experiência mística com a arte e com as religiões e nelas se traduzem como um desejo que alcança a linguagem.

A trama das semelhanças é bastante rica. São "convenientes" as razões pelas quais as coisas se tocam e se atritam; elas se tocam no limite, a extremidade de uma assinala o início de outra. Desse impulso condicionado e conveniente, as semelhanças se esboçam quase que naturais. Foucault (2013) diz que a proximidade não é uma relação exterior entre os seres, mas o sinal de afinidade e de parentesco ao menos obscuro.

A alma e o corpo – em empréstimo às formas metafóricas empregadas por Bachelard ([1949] 2013) de *mole* e *duro* – são imagens arranjadas em um mundo de conveniência. Foi preciso que a noção de pecado tornasse a alma densa, pesada "e terrestre" para que Deus a localizasse no "oco da matéria". Enquanto a alma dança ao movimento do corpo e se hospeda nele, o corpo se excita e se deixa corromper aos delírios da alma.

As travestis, as prostitutas – ou, mais especificamente, *Eva* e *Shirley* - enquadram-se como recheios dessa argamassa entre a alma e o corpo. As travestis vertem corpos duplos, tanto reencenam o simbólico de uma feminilidade "outra", motivo de suas *"perversões"*, quanto precisam comportar dentro de si a realidade de um corpo "mesmo", cujos elementos acolhem suas semelhanças com a identidade de que foram gestadas pelo discurso biológico. Já as prostitutas hospedam-se em seus próprios corpos, dramatizam suas próprias crises, mas deixam-se seduzir pela tentativa anímica de agenciar uma outra vida fora das relações de trabalho, querem constituir família e ostentam a fantasia de encontrar o *príncipe encantado*, o qual remete à ideia do "Eterno Feminino", recriado continuamente pelo cinema. A rua é

muito *dura* para elas e o fato de ser uma profissional do sexo numa cidade como Salvador não é *nada mole.*

Através das ideias de *duro e de mole*, diz Bachelard ([1949] 2013), interpretamos os *devires*, observamos as provas da eficiência do tempo como um derretedor das partículas. A dureza e a moleza nos conduzem a tipos de vida com dinâmicas bem diferentes. O mundo resistente nos empurra para fora do ser estático, "para fora do ser". Começa aí a experiência mística da energia. Como o tijolo e a argamassa nas mãos de um pedreiro, alcançamos nossos destinos cósmicos. Somos o resultado de forças opostas que juntas se complementam e se repelem.

Como planejamento de ideias que integram este diálogo filosófico com o estudo do corpo e da cidade, esta seção toma o atual contexto das *corpografias urbanas* como um ponto de convergência entre o *corpo* e o *espaço geográfico*, observando as "micro-resistências" ao processo de espetacularização das metrópoles, cujos sintomas são sentidos na pele das personagens e no episódio que vitima Luana em agosto de 1998.

Nestas condições, somos condicionados a interpretar a conjuntura a qual nos reporta a obra de Guy Debord (1997) e seus impactos na forma de usar a cidade, quando ela própria inventa ritos, signos e interdições cujo empenho é, notoriamente, reduzir a participação cidadã e o uso dos espaços públicos por parte das populações de baixa renda. Neste sentido, os estudos realizados por Paola Berenstein Jacques fornecem-nos a reflexão necessária para entender as motivações desse rebaixamento do uso das cidades, além de empenhar uma análise acerca das micropolíticas de resistência a esse processo.

3.1 OS DEVIRES DO CORPO

Do corpo? Mas que é o corpo?
Meu corpo feito de carne e de osso.
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas
flexível armação que me sustenta no espaço
que não me deixa desabar como um saco vazio
que guarda as vísceras todas funcionando

(Ferreira Gullar, Poema sujo)

Quando pensamos na história do corpo, somos levados a reconhecer a atualidade de algumas mudanças. O modelo da mulher magra e lisa foi uma criação das elites. O parâmetro da magreza impôs-se de cima para baixo. Vê-se a afirmação contundente de Pierre Bourdieu (2014) de que esta é uma relação de "dominação simbólica" através do modelo de emagrecimento como uma "luta sutil de classes". O corpo, diz o sociólogo, torna-se objeto de uma luta que tem por objetivos a aceitação da condição de dominado e a integração na sociedade. Esse embate visa, principalmente, a imposição da percepção do grupo dominante.

Este culto ao corpo demanda sacrifícios, em primeira ordem financeiros, gasta-se menos com roupas e mais para manter a aparência, diz Vicent (2009), depois éticos, já que os meios de comunicação impelem-nos a considerar que temos "o corpo que merecemos", agenciando em nós um sentido de responsabilidade.

No tocante a investigar como esta sutil luta de classes tornou-se aguda na contemporaneidade e como ela se faz presente no nosso objeto de investigação, tomamos os estudos de Maria Rita Kehl (2004) sobre o corpo. À maneira com que Foucault (2011) conceituou *a cultura de si* como um disciplinamento cujas técnicas – do cuidado, da confissão, da vontade de saber – produzem a docilidade dos corpos, Maria Rita Kehl irá replicar este conceito, com vistas a desdobrar a *cultura do corpo* como uma nova *técnica de si*.

Diferentemente do que o filósofo conceitua e complexifica, o corpo, na atualidade, representa o depositório de todas as apostas do mercado de trocas simbólicas. A cultura do corpo, diz a psicanalista, não é uma cultura voltada à saúde, mas ao exibicionismo, como cultivo de um sistema fechado, claustrofóbico e tóxico, encerrado pelo uso cada vez mais frequente de anabolizantes e silicone, a fim de turbinar e produzir um corpo que seja capaz de render as somas de um comércio da imagem de si como esteticamente admissível.

A escolha de Silveira por *Eva* e o subsequente questionamento de Natanael, sugerindo à prostituta que *vire mona*[21], reeditam o mal estar experimentado por *Shirley*, por não se encontrar agenciada, tecnologicamente, a atender à libido do mercado do sexo. Kehl afirma que é somado ao corpo uma dupla função, o de oferecer a si um amor narcísico e de ofertar ao outro uma imagem pessoal como tentativa de inclusão social. O corpo será um *escravo* a que se submeterá uma rigorosa disciplina na indústria da forma, e um *senhor* a quem será sacrificado tempo, economias e prazeres.

Shirley parece entender que o corpo que ela veste e que oferece na Avenida diz exatamente o tipo de sociedade que paga por seus serviços, cada vez mais projetada ao consumismo de novidades, e a maneira com a qual é enquadrada no mapa cognitivo da cidade. Por isso, aos poucos vai percebendo que, mesmo em face da alta "percentagem" de feminilidade que ostenta, encontra-se em desvantagem com o corpo que possui. Seu "corpo-imagem" é facilmente abatido na avenida, citado por *Eva* como um corpo "em extinção", em razão disso, é convocada pela rival a fabricar um corpo "outro" que lhe renda as somas de um comércio mais vantajoso.

Para milhares de brasileiros, incentivados pelo *merchandising* e pela indústria cultural, o sentido da vida tem se restringido à produção de um corpo "outro". A possibilidade de "inventar" um corpo ideal, com a ajuda de um coletivo de técnicos, médicos, esteticistas, confunde-se com a preocupação (talvez até antiga) com o status que o indivíduo ocupa na vida social.

O culto ao corpo e os jogos de aparência só são válidos porque se inscrevem em uma cena vasta, em que cada pessoa é ao mesmo tempo "ator e espectador", diz Stéphane Malysse (2002). Neste sentido, as representações estéticas estão intrinsecamente ligadas à sociabilidade e a seu sucesso, como ênfase do caráter instrumental na forma de interação entre as pessoas.

Quanto mais se avança na produção de corpos sensuais que buscam e/ou oferecem sexo, sem nenhum pudor, mais se mergulha na acumulação dos signos, diz Jean Baudrillard (2004). Toda a nossa cultura do corpo é o cultivo de um corpo

---

[21] Segundo o dicionário pajubá, é o mesmo que mulher, mas é frequentemente usado também para denominar homossexual masculino: mona *ocó*: mona é mulher e ocó, homem; em alguns grupos é usado para lésbicas masculinizadas e em outros para gays não-efeminados ou também michês [variante: monocó]. Disponível em: < http://tensu. blogspot.com.br/2009/06/dicionario-bajuba-pajuba.html >. Acesso em: 27 nov. 2014.

que nunca existiu. Todo esse investimento, diz o filósofo, empreendido na expressão do desejo, ou até mesmo na *estereofonia* de seu desejo, é de uma monstruosidade e de uma obscenidade irremediáveis.

As prostitutas em *No coração de Shirley* percebem sua desvantagem em relação às travestis, principalmente por se darem conta de que "exalar a feminilidade" que possuem em um comércio dominado pela "novidade", como diz a personagem *Fafá* na narrativa de Iglesias, significa competir com uma imagem virtual de um feminino que só funciona na medida em que se deixa de ser o que se é para se tornar o "outro".

O conteúdo ontológico do "ser mulher", embora no contexto em que *Shirley* se encontre ocorra um rebaixamento do "discurso natural", não percebemos o mesmo tratamento nos relatos de transexuais apresentados no trabalho de Maycon Lopes (2013), cuja intenção é compreender como as *trans* se posicionam em relação a suas identidades, bem como aos conflitos e tensões inerentes à sua aspiração de serem reconhecidas socialmente como mulheres. É possível perceber como certas concepções do que vem a ser a travesti interessa para a definição do *devir mulher* na transexual, de modo que, estrategicamente, empenham seus esforços em negar a identidade travesti para constituir-se como mulher e parecer heterossexual.

O depoimento de Amanda – nome fictício escolhido para uma das entrevistadas que é transexual – no estudo realizado por Maycon Lopes é bastante contundente. Diz que se sente assustada com a recorrência com que sua imagem é assimilada com a travesti nas ruas. Para ela, a travesti é uma imitação grotesca da mulher e ser identificada como tal representaria um fracasso do projeto pessoal de ser "cem por cento" mulher. (apud LOPES, 2013, p. 296).

Surpreende, nos seus relatos, a forma pejorativa como comenta do tempo em que tinha amizade com travestis. Diz que tinha vergonha de andar com elas pelo comportamento antifeminino exibido pelas *travecas,* que quando estavam em contexto de paquera, ou de *pegação*[22], abriam a blusa, mostravam o peito. Amanda refletia, "Gente, graças a Deus eu tenho a certeza que eu não sou travesti. Porque

[22] Do dicionário pajubá, pegação é o mesmo que "aqüendação forte" no sentido sexual; caçação. Disponível em: < http://tensu. blogspot.com.br/2009/06/dicionario-bajuba-pajuba.html > Acesso em: 27 nov. 2014.

isso aí não tem nada a ver comigo. Eu sou uma mulher. Só tenho (...) uma coisinha pra corrigir" (LOPES, 2013, p. 296).

Para defender sua identidade feminina, Amanda já diz ter ficado nua para a própria mãe no objetivo de apresentar-lhe o corpo que era resultado de um conjunto de experimentos e intervenções relacionadas ao uso de hormônios. No entanto, ao deparar-se com o pênis que a filha mantinha e em meio àquele corpo transformado, a mãe avaliou, "É (...), isso aí você tem que tirar, porque isso aí não tem nada a ver com o seu corpo. Não tem nada a ver. Agora eu tou entendendo porque você quer operar" (LOPES, 2013, p. 297). A forma como a mãe qualifica o "isso" conectado ao pênis informa o grau de estranheza quando um dos elementos constitutivos da sexualidade não se encontra harmônico em relação ao conjunto de semelhanças que informa que tal indivíduo é de tal ou tal gênero.

O "sexo", diz Judith Butler ([1993] 2001), não é aquilo que alguém tem, ou o que é, é a norma pela qual o indivíduo se torna "viável", é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior de suas regras culturais. Então, ter um pênis, para as nossas regras culturais, não dá veracidade a um corpo feminino nem desenha seus contornos. Será preciso amputar.

A performatividade que Amanda produz em seu próprio corpo à base de vários exercícios e diversos "atos" induz-lhe à compreensão de que a encenação da própria sexualidade impõe não ter um pênis como adereço incômodo e, por isso, precisa ser "operado".

Essa tentativa de purificar o corpo de seus elementos *"desconstituintes"* em alguma medida se relaciona ao que Bauman (1998) reflete sobre o "sonho de pureza", como um ideal entre as pessoas e as sociedades, agenciando uma espécie de higiene social e individual que seleciona, classifica e inventa disparidades genuínas ou imaginadas. As intervenções humanas inserem na natureza a própria distinção entre pureza e imundície, ordena uma possibilidade de uma determinada parte do mundo natural ser "limpa" ou "suja".

A pureza é uma visão das coisas combinadas em lugares *diferentes* dos que elas deveriam ocupar, caso não fossem levadas a se mudar para outros lugares e outros *devires.* É uma visão da "ordem", diz Bauman, não há outra maneira de pensar a pureza sem atribuir às coisas seus lugares "justos" e "convenientes".

O oposto da pureza são as coisas "fora do lugar". As travestis, as transformistas desordenam essa noção de pureza do ser mulher, que tanto

reivindicam *Shirley* e Amanda: o desejo de se caracterizar aos elementos "não-sujos" que *Eva,* como uma potência da imagem feminina, rejeita: "Pra que ser mulher? Basta parecer". Essa justificativa da travesti põe o feminino "fora de lugar", pois, como diz o sociólogo, há algumas coisas que são "sujas" num contexto e que podem tornar-se "puras" exatamente por serem colocadas em um outro lugar e vice-versa.

Usando este conceito de "lugar" empregado por Bauman (1998), podemos enxergar, na narrativa fílmica em destaque, essa crise com a falta de sintonia de *Shirley* com o caráter do trabalho ofertado, o qual precisa se valer da ideia de "novidade" arrolada ao lançamento do próprio corpo como uma mercadoria de uma imagem de si como produto de consumo.

As prostitutas, no contexto em que se encontram no filme, transitaram da noção de "pureza" absoluta com que assumem sua condição de *cismulheres*[23] e passam a representar o signo da desordem e da "sujeira" por não se encontrarem agenciadas, tecnologicamente, para "vestir a fantasia dos homens, que querem encontrar uma Eva com sexo de Adão", ou que desejam possuir a "mulher ideal, aquela que faz tudo só pra dar prazer". Estes, segundo *Eva*, são os segredos do grande sucesso das travestis na noite soteropolitana.

E o que estaria acontecendo para, controvertendo a lógica do desejo das prostitutas, haver uma preferência dos homens em direção às travestis e não a elas? Judith Butler ([1993] 2001) expõe que a categoria sexual é um constructo ideal e é normativa, ou figura como um ideal regulatório. Toda força sistêmica manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, inclusive com a capacidade de produzir os corpos que controla através de práticas de repetição que se tornam "naturais" para o senso comum. Acontece que as instabilidades abertas por esse processo desatam as fissuras que marcam um domínio no qual a força da lei pode voltar contra si mesmo, gerando rearticulações que colocam em questão a força daquela mesma lei regulatória.

São essas instabilidades da norma que rearticularam práticas de desvio entre os consumidores do sexo pago, os quais buscam a todo esforço satisfazer seus desejos "mais primitivos". A performatividade masculina é encenada de modo a

---

[23] Conforme informa Hailey Kaasm (2012), são mulheres "alinhadas" dentro de seu corpo e de seu gênero. Uma pessoa cis é aquela que, politicamente, mantém um status de privilégio em detrimento das pessoas *trans*, dentro da cisnorma.

apagar os desejos inconfessos, e o desejo exprime o sexo, embora esteja contido na paródia de subjetividade que o indivíduo criou para si mesmo com base em imagens especulares cunhadas desde a infância ou antes mesmo de seu nascimento. Estas suposições retomam a questão reticenciosa do filme e da seção anterior acerca do desejo masculino e se articula aqui como algo ainda complexo e inacabado.

A gramática de gestos que estrutura o sujeito e sua subjetividade é forrada de normas profundamente rígidas e infinitamente ilusórias, "conceitos falsos", visto que se transformam em substâncias fictícias, unidades que só tem valor linguístico, diz Butler ([1993] 2001) ao retomar um comentário de Michel Haar sobre Nietzsche. Essa imagem fantasiada acerca da subjetividade masculina e, mais especificamente, heterossexual, como algo robusto e muito cheio de regras sexuais não condiz com a realidade de seus desejos, quando, no filme de Edyala Iglesias, os homens se liquefazem ante a beleza pungente de *Eva*, que se desnuda no palco cujo erotismo afina-se com a música que dubla e de alguns poucos acessórios que retira de seu corpo.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Sigmund Freud ([1905] 1976) argumenta que, no ser humano, a pulsão sexual não tem objeto fixo; não está atrelada ao instinto como nos animais. Ao contrário, o objeto da pulsão é diversificado e "anárquico"; demonstra-se de várias formas: oral, anal, vocal, sádica, masoquista, dentre outras. Com isso, o psicanalista separa a sexualidade de sua relação com os órgãos sexuais, passando a considerá-la como uma função abrangente em que o gozo é sua finalidade principal, sendo, portanto, a reprodução uma meta secundária.

Desta forma, ao conjecturar que a sexualidade vai além dos órgãos genitais, o autor induz ao pensamento que nos interessa e explicita o fato de, no filme, as travestis serem mais requisitadas que as prostitutas, que são, por conseguinte, *cismulheres*.

Freud ([1905]1976) vai expor ainda o quanto a biologia, a religião e o senso comum se equivocam no que diz respeito à "natureza" da sexualidade humana; esta é, em si, "*perversa*". Agindo a serviço próprio ao buscar o prazer, ela escapa a qualquer tentativa de normalização e subverte a natureza "pervertendo", assim, seu suposto objetivo entendido como "natural": a procriação. A sexualidade é contra a natureza, pois, em se tratando de sexualidade, não existe "natureza humana".

A prostituta, como resultado da história das *perversões*, tem, inclusive, uma genealogia desconhecida; sabemos, com base no estudo de Gérard Vicent (2009), que a palavra *prostituere* significa "expor em público"; a prostituta seria, portanto, um ser caracterizado como um "bem privado" e exposto ao valor de mercadoria, ou de "coisa pública".

"A profissão mais antiga do mundo", como é comumente alcunhada, conserva seus segredos, e se soubermos muito da prostituta, logo saberemos quem são seus clientes, que são o pivô desta instituição tão antiga quanto a história da própria forma de organização dos comércios pré-capitalistas. Se a prostituição não é crime, a caça dos clientes tampouco o será. Esta atividade requer, portanto, o sigilo e a discrição, inclusive de sua própria história e de sua genealogia.

Uma reflexão nos chega baseada no que diz Freud ([1905]1976) sobre a natureza da sexualidade humana – em descompasso com o ato, quase "litúrgico", da procriação – e acolhendo os estudos realizados por Gérard Vicent, pensamos que, se a *profissão de fé* dos homens era utilizar suas esposas apenas para fins reprodutivos, como sugeria a igreja, as prostitutas resultariam como uma preservação do prazer fora de seu ato de procriação e, por isso mesmo, resultaria como um controle da natalidade, bem como de atos de estupros e de outras práticas violentas.

O caso de *Shirley* controverte o significado da prostituição na sua prática genealógica que teria por condição o não envolvimento com seus parceiros-clientes. A prostituta no filme, como arremate da relação com o mito do "amor romântico" difundido pelo cinema americano, assume o lugar ocupado metaforicamente pela "esposa" de Silveira, a quem chama de "seu homem". A personagem evola-se no desejo de encontrar o que se conceberia, simbolicamente, como um "príncipe encantado" que a tiraria da "vida", como no ocorrido com *Vivian*, em *Uma Linda Mulher* cuja transformação deve-se ao encontro com um milionário, *Edward*, que modifica a relação patrão-empregada para um envolvimento de homem-mulher, um redimensionamento de vários mitos populares de princesa.

Vivemos em uma sociedade produtora da sensação de que sem amor estamos amputados de nossa "melhor parte", reflete Jurandir Freire Costa (1998). É cada vez maior o número de especialistas nesse tema, advindo das mais diversas áreas do conhecimento, os quais lançam no mercado editorial uma centena de livros de auto-ajuda, como articula Vera Lúcia Alves (2005), cuja promessa principal é

tornar as pessoas mais felizes, principalmente no que se referem a suas vidas amorosas. Parece que a ênfase no amor é também o decalque do modelo aparente de heterossexualidade, ou de monogamia. Soma-se a essa tendência a ideia também corrente de que a maior prova de amor que alguém pode dar a outra pessoa é querer casar com ela. Até nos campos institucionais e parlamentares das políticas LGBTT, essa aspiração é preservada. De fato, deve ser muito difícil, como vemos em *Shirley*, admitir que não seremos tão interessantes assim por tanto tempo, da mesma forma que os outros não o serão para nós.

No esforço de querer encontrar uma resposta para o amor, somos igualmente chamados, através do estudo de Costa (1998), a entender que a complexidade produzida por esse sentimento não é tão transgressora e livre de amarras como convêm imaginar. Socialmente analisando, o amor é um ideal burguês, diz o estudo. Os amantes são, na maioria das vezes, bastante sensatos, obedientes e conservadores. Sentimos atração sexual e afetiva por um determinado tipo de pessoas, raras são as vezes, reflete o autor, que essa atração não culmina com o desejo de ascender socialmente, de se enquadrar nos padrões estéticos, culturais e intelectuais de uma sociedade; até mesmo entre pessoas com traços fenotípicos diferentes há claros critérios de identificação. O amor é seletivo como qualquer outra emoção presente em códigos de interação e vinculação interpessoais.

Se pensarmos o amor como uma tentativa de transformação pessoal e, às vezes, social, logo compreendemos que a tradição dos contos de fadas, por exemplo, não figura como um mero argumento que defende o "amor puro" entre as crianças. Do contrário, percebemos o vínculo com sistemas ideológicos que essas narrativas mantêm com as relações de poder. Nunca é a figura masculina que assume o lugar de escolhido pelo objeto amoroso e quando isso ocorre nas narrativas literárias – como no caso de *Aurélia* em Senhora (José de Alencar, [1975] 1991) e em Clara dos Anjos (Lima Barreto) – deve-se a uma tentativa clara de golpe sobre a fortuna da outra envolvida na relação afetiva.

Vera Lúcia Pereira Alves (2005), em sua tese sobre livros de autoajuda que ensinam como conseguir e manter um relacionamento amoroso, apresenta-nos um estudo valioso sobre como esse material produz uma pedagogia voltada especialmente para as mulheres, exigindo delas a difícil responsabilidade na manutenção da relação com "o ser amoroso". Percebemos essa mesma tendência

nas revistas e livros que são um espaço gendrado do público feminino onde é possível observar um conjunto de conselhos destinados às mulheres, reforçando a ideia de que são possuidoras de uma capacidade natural que as coloca em posição de "cuidadoras" da casa, do marido, dos filhos, dos amigos.

Outro aspecto concernente ao que estamos estudando refere-se à forma com que a imposição do casamento provoca nas pessoas, ou seja, a opção pelo não casamento coloca o sujeito "sob suspeita" de uma provável homossexualidade, de algum narcisismo ou algum distúrbio que deve estar relacionado às perdas amorosas recentes ou a complexos de infância.

Enquanto *Shirley* vive o jogo-fantasia mulher fiel/marido volúvel ou mulher irrepreensível/ marido adúltero, *Eva*, encarna a função da prostituta-amante a qual sabe se localizar no mercado de prazer que oferta. Sabe exatamente que Silveira é só um cliente: "nada de romantismo".

Como as mulheres-esposa que desejam aprender com as prostitutas a arte da sedução, ironicamente, isso será dirigido na narrativa pela própria prostituta, numa inversão total de papéis, cuja vontade de saber do sucesso das travestis, informa um desejo de aprendizagem que joga como o lado oposto ao "hábito" da profissão que executa.

Com base nos *devires* do corpo na atualidade, novas formas de sentir e de pensar foram se emancipando do pensamento religioso, que doutrinava *o direito de saber* acerca de seus próprios desejos e prazeres. Como alerta Foucault (2011a), uma certa corrente nos séculos nos levou a considerar o que somos em sintonia das relações com o sexo; não ao *sexo-natrureza*, mas ao *sexo-história*, ao *sexo-significação,* ao *sexo-discurso*. Isso induz o pensamento de que estamos sob o signo do sexo.

Não devemos nos enganar, diz o filósofo, sob a série das oposições binárias (corpo-alma, carne-espírito, instinto-razão) que pareciam antes associar o sexo a uma pura mecânica sem razão, o "Ocidente" conseguiu, não somente referir o sexo a um campo da racionalidade, bem como nos colocar inteiros sob o signo de uma lógica do desejo de saber. Desta relação, foram inventados e reinventados inúmeros dispositivos de sexualidade, como uma forma de converter os domínios da *fé* e entregá-los à *razão.*

Como fenômeno desse processo, resultou o trabalho dos sexólogos, atuando no controle e na "doutrinação" da sexualidade. Eles se encarregam, tal qual

faziam os padres-confessores, de recomendar as regras da intimidade sexual. No que concerne à promiscuidade humana, por exemplo, diz-nos Gérard Vicent (2009), os sexólogos tranquilizam os homens e desculpabilizam as mulheres: o comportamento ideal capaz de conciliar as normas sociais e os imperativos do sexo seria uma "monogamia flexível". O controle sexual se reintroduz, substituindo o "dever conjugal" pelo "direito ao orgasmo", que, por sua vez, é convertido em "dever do orgasmo".

É nessa "vontade de saber", associada ao "dever de orgasmo", que Shirley aceita ser produzida pela rival, e dessa relação surge um corpo "outro", "um corpo sem órgãos" que abusa das relações "de fora" da intimidade feminina e que se contamina com as formas paródicas de como as travestis, as transexuais e transformistas fabricam seus próprios corpos, sem nenhuma responsabilidade com as raízes "primitivas" do ser feminino, diluindo as fronteiras dos gêneros e sedimentando as novas bases relacionadas à sexualidade.

3.2 UM "CORPO SEM ÓRGÃOS"

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.
Um tanto de madeira
tirado a velhos moveis
talvez lhe dê apoio.
E o encho de algodão,
de paina, de doçura.
A cola vai fixar
suas orelhas pensas.
A tromba se enovela,
e é a parte mais feliz
de sua arquitetura.

(Carlos Drummond de Andrade, O elefante)

O corpo organizado trabalha como um aparelho que aponta para a sua produção. Quando este corpo alcança os contornos de organismo, ganha, portanto, uma funcionalidade e serve para realizar determinados fins, muito mais de caráter externo do que interno, muitas vezes, abafando e camuflando o desejo, que deverá ser fundeado a uma lógica capitalista de ordenação social. O órgão é sempre um instrumento para além dele mesmo, agindo de forma contraventora a seus deslimites.

O corpo e a atuação da travesti na rua, na sociedade, podem ser compreendidos como um enfrentamento à gestão calculista da vida, desajustado ao controle, expande-se atuando como um "corpo sem órgãos", ou como um corpo-texto de ideias sem começo nem fim; sem raízes, principalmente, contendo apenas *rizomas*[24], como conceituam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012). Esta produção independente de um *corpo como texto* é um *devir* e funciona muito mais como uma prática, ou conjunto de práticas, em vez de uma noção bem acabada. Os filósofos afirmam que não é necessário compreender o *CsO* (Corpo sem Órgãos) é preciso experimentá-lo, vivê-lo.

Em *Mil Platôs,* Deleuze e Guattari (2012) apresentam-nos alguns conceitos da *Esquizoanálise*, cuja teoria foi produzida a fim de analisar e *cartografar* as novas estéticas do *corpo*, *gênero* e *sexualidade*. Este projeto oferece o desafio da desconstrução de modelos de subjetividade que se tornaram monolíticos para uma produção de novas estéticas da existência e, por conseguinte, outros signos, capazes de reinventar as inter-relações entre as pessoas. Este desafio é um experimento, dizem eles, cuja intenção é levar em conta não identidades, mas *devires*.

O corpo de *Eva* joga com a proposição de Deleuze e Guattari. É um corpo que habita o mundo das ideias, ao mesmo tempo em que é um texto prenhe de significações, repleto de inscrições de gênero e relações com os sexos. Um rizoma, em sua acepção poética, cujo *princípio de ruptura a-significante*, como afirmam os autores, é não ter nenhum *mimetismo*, tampouco será dependente de qualquer lógica binária da relação Homem x Mulher.

Pensando nesta corporatura, convém avaliar o corpo da atriz Evelyn Buchegger, que interpreta Eva, como um corpo sem órgãos, que acolhe em si um conjunto de atributos e características semelhantes às travestis – pela altura, corporatura, voz e linguagem – e joga com mundo das ideias do que vem a ser uma travesti, ou uma cismulher.

Embora tenha sido um grande acerto a escolha feita pela cineasta na remodelação e *montação* de Eva no corpo de uma atriz, não podemos olvidar as

[24] Segundo explicam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), por oposição ao modelo de "árvore", que tem raízes e uma dimensão física em que é possível identificar seu começo e fim, o *rizoma* tem uma constituição que se desenvolve sem precisar de pontos fixos, pode se desenvolver de diversas formas, tal como os bulbos, os tubérculos.

palavras de *Shirley* ao afirmar para o vendedor ambulante, *Natanael,* que não passaria pela *trans*formação queer por não desejar ser "uma imitação barata".

Essa alocução da prostituta, personagem do filme, transmite alguma inquietação, pois, no mesmo esforço em que percebemos a cineasta defender um direito de voz negado tradicionalmente às mulheres, perguntamos se o jogo da "mímica", advertido por Bhabha (1998), não estaria também codificando o corpo, ao exceder o limite de uso dos estereótipos e promover alguma espécie de colonialismo da imagem apresentada socialmente pela travesti.

A nossa imaginação sugere que não, pois observamos a responsabilidade com que Iglesias (2006) narra a produção de sua personagem Eva no corpo da atriz, cuidando para não parecer um simples arremedo. Tão responsável será essa opção pelo corpo da mulher que invoca os signos da travesti, que a cineasta realiza um workshop constando presenças como Paloma Prado e Michelle Marie (que também participa do documentário *Bombadeiras* de Luís Carlos de Alencar, em 2007*)*, travestis bastante conhecidas nesta época.

Evelyn Buchenner, segundo Iglesias (2006) encarnar o respeito e a beleza das travestis. Ao expor o depoimento da atriz no roteiro do filme-ensaio de *Labirinto espelhado de Eva*, a cineasta descreve os processos imaginativos da construção de "uma personagem em trânsito: uma identidade imaginária masculina como ponto de partida para a construção de uma terceira identidade, a do 'eterno feminino'. Paralelos com outras personagens femininas vividas na sua experiência teatral" (IGLESIAS, 2006, p.118).

Esta cunho performativo do gênero é visto igualmente no curta-metragem realizado por Paula Lice, Rodrigo Luna, Ronei Jorge. Na produção de 2013, percebemos que a *cismulher*, repercutindo a transformação engrendrada por *Shirley*, deseja ser uma *drag queen.* No filme, assistimos à forma com que as travestis e transformistas entendem a feminilidade e o cunho artístico que empregam nesta identidade. Também vemos a força com que a *trans* e a mulher entendem a produção de seus gêneros nos aparelhos da cultura. Desordenar esse modelo de corpo na mulher produzida pelo discurso da biologia é uma tarefa árdua.

O modelo de corpo com órgãos opera como uma espécie de prisão, retirando do agente a autonomia de decidir acerca de quais modelos aplicar sobre si e quais experiências podem ser efetivadas. O *CsO* é sempre uma tecnologia a serviço da desordem visto que deseja tomar o que é dele: a potência de existir.

A lógica da *esquizoanálise* é diferente da psicanálise, pois nesta ainda persiste a lógica binária, afirmam os escritores; e, ao contrário da psicanálise, "que achata cada desejo e enunciado sobre um eixo genético ou uma estrutura *sobrecodificante"*, a *esquizoanálise* refuta a ideia de "fatalidade decalcada", seja qual nome lhe seja dada: divina, analógica, histórica, econômica, estrutural etc.; além de entender o inconsciente, analisa Nilson Fernandes Dinis (2008), não como um *teatro de Édipo*, como sugerem os estudos psicanalíticos, mas como uma "usina", ou seja, uma *máquina de produção*. O inconsciente é o campo de imersão do "desejo" no campo social, é algo a ser constantemente produzido.

Essa profusão de identidades, de desejos que não se coordenam e que não cessam de serem emitidos na máquina de produção do inconsciente, encontra na travesti a sua linguagem esquizoanalítica, e Edyala Iglesias percebe a dificuldade de dizer "mulher" em uma sociedade repleta de inúmeras formas de ocupar a subjetividade, principalmente no que se refere à tessitura de uma narrativa de cinema que toma imagens carregadas de simbologias, como as prostitutas e as travestis.

Em *O labirinto espelhado de Eva* a pesquisadora expõe o seu olhar sobre a *montação* que a travesti realiza: "não representa uma mulher, mas uma ideia, uma 'imagem' do feminino. Essa encenação da feminilidade materializada no corpo da travesti expõe o caráter virtual que parece ser inerente à representação do feminino". (IGLESIAS, 2006, p. 56). O "corpo-imagem" da travesti, para a cineasta, torna perceptível o circuito pelo qual a linguagem cinematográfica, principalmente, operou a *naturalização* dos valores culturais que codificaram o "Eterno Feminino".

A referência ao universo cinematográfico da *femme fatale*, das fascinantes *divas* hollywoodianas, é lugar comum na "montagem" das travestis, transformistas ou *drag-queens*. A *travestilidade*, pensa Iglesias, tanto explícita quanto implicitamente, atravessa toda a história do cinema "desde os seus primórdios". O cinema, no seu nascedouro, já apresentava homens incorporando personagens femininos.

Encontrar-se numa imagem construída pelo cinema, como se esforça *Eva* através de reiterados atos performativos, é, de igual efeito, localizar uma genealogia das imagens por onde se formou a *rostidade* das travestis. Deleuze e Guattari (2012) dizem que a *rostidade* é um processo de subjetivação que nos permite pensar como se produz socialmente um rosto. O cinema colaborou abundantemente para que essa *máquina de produção de rostos* na travesti se tornasse uma

gramática de gestos, ou uma lembrança de rostos como os de Greta Garbo, Brigite Bardot, Marilyn Monroe.

É no rosto de *Eva* que se concentra um conjunto de outras imagens e linguagens que se misturam aos gestos, ao corpo, à dicção *queer*. Lemos em seus olhos o deboche, a ironia, o desprezo, a compaixão. Suas sobrancelhas se erguem a qualquer esforço de *Shirley* em questionar-se acerca da própria existência no espelho da travesti. Vemos nesses espelhos estilhaços de outros tantos rostos de mulheres, atrizes, cantoras e bailarinas. Tudo vira um mosaico na tela do filme: um conjunto de rostidades, metonimicamente, recortadas do compêndio de referências.

Quando pensamos em um *CsO* refletimos igualmente acerca dos atos performativos que produzem esse *devir-animal* como um devir-linguagem na travesti. Um primeiro *ato de fala* é ser produzida por um nome social. Como pensar a permanência do nome masculino em um corpo "montado" no feminino? *Claudinei Alencar da Silva* adota no filme o nome de *Eva*. Não sabemos as motivações, mas deduzimos que esta nomeação, como convém considerar, não é uma adoção pessoal. Em *Bombadeiras*, somos informados de que dar um nome a uma travesti é um *ato* determinado por uma espécie de nomeação dada por uma *madrinha* que lhe iniciou “na vida” e de quem recebe um nome social.

O jogo da nomeação acompanha, como fenômeno social da atualidade, a construção do feminino travesti, sempre negociado e (re)significado. Sobre isso, Marcos Renato Benedetti (2005) assinala que a construção do nome no feminino se relaciona à mudança do corpo e ao desempenho da *trans* na busca por se sentir mulher. Em sua pesquisa realizada na cidade de Porto Alegre, o pesquisador nos faz refletir que, anteriormente às mudanças corporais, as travestis eram denominadas (e se denominavam) no masculino, remetendo(-se) a fases da infância. Só após a iniciação da montagem no feminino, mediante o avanço das ciências médicas e tecnológicas, é que se constroem e reivindicam o nome no feminino.

Nos estudos realizados por Tereza Rodrigues Vieira (2014), percebemos que, embora a legislação brasileira não mencione a transexualidade em seus dispositivos, isso não significa que os transexuais não possam solicitar a mudança de sua documentação. São centenas as sentenças favoráveis às pessoas caracterizadas como transexuais, no tocante à adequação do nome e sexo no registro civil, nos mais diversos estados da federação.

Depois de muita expectativa, as *trans* obtiveram algumas conquistas setorizadas. Na atualidade, são centenas de decretos, resoluções, portarias que autorizam o uso do nome social antes do reconhecimento judicial, conforme sua identidade de gênero. Os estudos realizados por Caio César Souza Camargo Próchno e Rita Martins Godoy Rocha, em 2001, registram o quanto essas mudanças na legislação são muito recentes, pois os autores descrevem que, até aquele momento, o desejo pelo nome social no feminino era seguido, muitas vezes, pela impossibilidade de realização para as travestis, já que a adulteração era antes vinculada a processos jurídicos demorados, geralmente abotoados ao segmento das transexuais e ao requerimento de uma cirurgia de *"transgenitalização".*

A jurisprudência nacional tem sido majoritariamente favorável, diz Vieira (2014), à adequação do nome e do sexo das *trans*, considerando que nem todas desejam a cirurgia ou conseguem realizá-la. Já existe, inclusive, uma forte corrente que admite que a cirurgia não é determinante para o reconhecimento do direito à adequação dos documentos.

As travestis, ao que parece, não requerem a cirurgia de mudança de sexo, a *transgenitalização*, conforme se observa tão frequentemente entre as transexuais. Preferem, como apontado por Próchno e Rocha (2001), permanecer numa espécie de *errância* entre masculino e feminino. Benedetti (2005) pondera que as travestis trazem autodefinições baseadas em "gêneros ambíguos", enquanto as transexuais manifestam "uma condição rígida de gênero", em que fica clara a separação entre masculino e feminino.

Percebemos, no filme, o quanto esta situação com o nome social fica complexa para o contexto das personagens ao perceberem a forma com que Dora é tratada no I.M.L.. É abusiva a forma como o escrivão, na narrativa, trata a personagem assassinada, por seu nome de registro, Francisco Santos Silva, e desmoraliza seu *nome de guerra.* A cena, em alguma medida, encontra seu eco na forma preconceituosa como, naquela circunstância, o jornalismo baiano tratou as travestis, insistindo por identificá-las pelos nomes de registros, e, ironicamente, fazendo uso do artigo definido masculino seguido de seus nomes sociais.

O nome é um componente do corpo e para o contexto *trans* é uma forma de "micro-resistência". Frente a essa problemática, *a carta aos usuários do SUS*, divulgada em março de 2006, posicionou-se convenientemente ao reconhecimento

do nome social, contestando a ideia de que um corpo, ao ser modificado, perde a legitimidade e deixa de ocupar o lugar de um sujeito de direitos.

A perda de um nome próprio como um registro de identificação social, discorre Sayonara Amaral Oliveira (2006), em adesão ao que diz Deleuze (1974), é uma "aventura" que se reproduz por meio de todas as aventuras de Alice. O nome é uma garantia da permanência de um saber. Como no caso do narrador pós-moderno de Joao Gilberto Noll em *A Fúria do Corpo,* as personagens de *No Coração de Shirley se* envolvem "pela necessidade de escapulir a um saber que preencheu a vida de certezas, o que se traduz na negação veemente ao passado" (OLIVEIRA, 2006, p. 6).

Pelas palavras do narrador do romance mencionado, somos levados a imaginar que estas também poderiam ser as palavras de *Eva*: "O meu nome não. Nem o meu passado, não, não queira me saber até aqui, digamos que tudo começa neste instante onde me absorvo de toda a dor já transpassada e sem nenhum ressentimento tudo começa a contar de agora." (NOLL, 1997, p. 25).

A contestação de uma identidade nominal de origem atribuída ao *narrador-sem-nome* de Noll (1997), diz Sayonara Amaral Oliveira (2006), simula os acessos em razão dos quais se agencia o deslocamento de uma identidade fixa de homem para uma "identidade-corpo", que, para o nosso entendimento, abre as fissuras que integram as redes de parentesco exploradas com a imagem da travesti, que igualmente fraciona a identidade de seu corpo em artifício da transubstanciação de uma identidade "outra".

Quanto à simbologia e aos empregos do nome *Eva*, Iglesias (2006) diz que a travesti é um personagem que "nomeia a si mesmo", como uma intensa alusão ao desejo de inventar-se como uma "nova mulher" na articulação do próprio desejo; essa nova *Eva* ocupa o lugar de criador e criatura.

Wilton Garcia (2003) ressalta as ambiguidades presentes na personagem da travesti como uma contribuição reflexiva para o cinema de gênero, já que a dualidade masculino/feminino e a ambiguidade da linguagem cinematográfica percorrem trajetórias oblíquas, em que a (des)construção de cultura e identidade de gênero soma-se às "novas/outras" vertentes polimorfas. Como uma simbiose performática, diz ele, a visibilidade do corpo da travesti ativa uma expressão de novos códigos visuais para além da bipolaridade masculino/feminino.

Sobre esse aspecto, Iglesias (2006) expõe que a estratégia empregada na caracterização da travesti no filme valeu-se da tentativa de promover a instabilidade das imagens do "Eterno Feminino", visto que a representação da feminilidade-travesti provocada sobre o espectador se assemelha aos efeitos que a imagem virtual suscita em nós em frente à tela ao desnortear e embaralhar as noções sensório-temporais. A travesti escancara o modelo e a linha de montagem de um "feminino" que o cinema procurou ocultar a partir dos mecanismos da transparência narrativa.

Mais do que a prostituta *Shirley*, que também atua no filme como um clichê do feminino, a travesti *Eva* parece nos deixar ante à inconstância de uma imagem que exagera e excede de seu significado e segue em busca de novas significações. O cunho feminista de proposta de Iglesias (2006), no filme, se expõe ao afirmar que buscou ajustar através do *clichê* uma tentativa de reler o estereótipo carregado de significados que tem na mulher, bem como na figura da travesti, um ornamento.

Eva é um corpo sem um organismo definido, cheio de outras marcas, transforma-se em uma imagem-texto que remonta a diversas mitologias, dentre as quais, lembramos da primeira mulher na gênese do universo, que, na cosmogonia judaico-cristã, é descrita como o fruto da costela daquele de quem será companheira.

Por ter sido tirada da costela de Adão, ou como diz a própria personagem da travesti no filme, "da cabeça do homem", esta é uma metáfora icônica que sugere que a primeira mulher da bíblia foi simbolicamente uma *travesti*, ou seja, um corpo permeado pela "solidária" presença do homem em sua definição.

A opção pelo clichê da primeira mulher, como um *devir-animal* resultante de uma segunda parte do corpo masculino, tem a sua resposta conjecturada nas palavras de Iglesias (2006), ao afirmar que a opção pela representação da travesti partiu da ideia de que os estereótipos fazem parte de uma "gramática cinematográfica da realidade".

O mito do "Eterno Feminino" e sua elevação como uma das infalíveis identidades do sujeito contemporâneo foi uma forma que ela diz ter encontrado de não sonegar a influência de um "imaginário indireto", fabricado pela cultura cinematográfica, como um modo de delatar e de mencionar os mecanismos de construção de narrativas e de identidades pela indústria de cinema.

Jogando com os conceitos elencados por Sayonara Amaral Oliveira (2006), podemos imaginar que a travesti compõe uma "corporalidade pós-humana", exatamente por cobrar uma nova forma de interpretação para seus corpos, muito diferente da maneira com a qual estamos habituados a pensar nossas imagens corpóreas. Um conjunto de novos elementais se associa a esse modo de corporalidade pós-humana: próteses, implantes, enxertos de órgãos artificiais, perucas, cílios postiços desarranjam as fronteiras que nos pareciam definidas entre os seres humanos e as "máquinas", tampouco seria uma tarefa fácil discernir o que é natural e artificial nesta fabricação do corpo que a travesti aciona em si.

Para Baudrillard (2004), o feminino como discurso encontra o seu *lócus* perfeito no corpo/imagem da travesti: puro artifício, puro signo. Ela é uma mulher/não mulher que se move entre signos, é capaz de chegar ao extremo da simpatia, do erotismo e da sedução do que uma mulher, já justificada por seu sexo, chega. A travesti proclama que a feminilidade nada mais é que os signos com que os homens a gestaram. E é deste conjunto de signos que se compõe o "labirinto espelhado" por onde se filtra a cidade, o corpo e o gênero na narrativa de Edyala Iglesias.

Conforme podemos refletir a partir da leitura de filmes como *Jessy* (Paula Lice, Rodrigo Luna, Ronei Jorge, 2013) que dialoga com o *No coração de Shirley* pela temática *queer*, o efeito da maquiagem no rosto das travestis, como dimensiona Baudrillard (2004), é uma forma de anular o rosto, de destacar olhos mais belos, de apagar os lábios por outros mais brilhantes. Esse artifício é uma unidade abstrata que aproxima o ser do ente divino, embora não o aliene, mas o altera misteriosamente. A maquiagem opera uma transfiguração diante do espelho. Somente o falso, afirma o autor de *Da sedução*, pode alienar o verdadeiro, mas a maquiagem não é falsa, é mais falsa que o falso, como no jogo estimulado pelas travestis, e, por isso mesmo, encontra uma espécie de inocência e de transparência superiores.

O segredo de suas aparências originais deve permanecer encoberto. O esplendor estético de todos os grandes "dispositivos estéticos imaginários" reside no desaparecimento de qualquer instância, como no rosto, no desaparecimento de qualquer substância, como o desejo deve permanecer secreto acomodado à perfeição do signo artificial que foi criado.

3.3 O JOGO DE ESPELHOS

Mundos frágeis adquiridos
no despedaçamento de um só.
E o saber do real múltiplo
e o sabor dos reais possíveis
e o livre jogo instituído
contra a limitação das coisas
contra a forma anterior do espelho.

(Orides Fontela, Ludismo)

Rubem Alves em seu livro *O retorno e o terno* (1992) dedica uma de suas crônicas às mitologias do espelho. Diz que se pudesse mudaria a história da *Branca de neve e os sete anões* para *A madrasta e o espelho,* inclusive usa este mesmo título em sua crônica. Tem fascínio por essa história porque a Madrasta emprega horas inteiras com um companheiro cuja atividade principal é refletir a imagem da verdade que a pessoa deseja ver refletida. Os espelhos são inofensivos objetos de vidro, diz ele, frios e imóveis. Nada fazem além de refletir imagens. E essa dimensão inofensiva de seu poder de reflexão pode se transformar em abismo.

Jorge Luis Borges tinha temor dos espelhos, o escritor tinha constantes pesadelos envolvendo o caráter múltiplo que há neles, narra Alves (1992). Bastam dois espelhos opostos e estamos dentro de um labirinto. O rosto humano que o observar é multiplicado em fragmentos infinitos. Edgard Allan Poe mantinha a mesma sensação de Borges, em um trabalho sobre a decoração das casas, recomendava que os espelhos deviam ser colocados de tal e tal forma que ninguém deveria se ver refletido neles.

Os espelhos remontam mitologia antigas. Encontram-se ligados às origens da ancestralidade. No livro do Gênesis, é dito que Deus criou o homem e a mulher como imagens de si, reflexo onde ele poderia se ver. O mito de Narciso dificilmente nos faria esquecidos dos perigos ocultos da própria imagem. A tragédia está em ser reconhecido no lago de sua própria ignorância e de seu próprio amor refletidos nos espelhos das águas. E como a imagem não pode se transformar em posse, a água na superfície dos dedos induz o assassinato.

Uma estética da existência carregada pelo desejo de ver é o que produz o significado dos espelhos, e isto mantém sobre nós um fascínio ancestral, uma estimulante pulsão. Como esboça Freud ([1915] 1996), o olho ocupa uma posição de destaque e poderia até ser considerado um “órgão com função sexual”, como

diria a psicanálise, por desnudar o corpo, distinguindo-os entre órgãos sexuais feminino e masculino.

Incitado pelo desejo, o olho pesquisa, seleciona os contornos do corpo, examina suas cavidades desejando tocá-los. Segundo o psicanalista, as pulsões sexuais iluminadas pelo olhar são solicitadas à sublimação, o voyeurismo e o exibicionismo. Lacan (1979) acrescenta que, ao campo das pulsões oral e anal, referidas por Freud ([1905] 1976), haveria uma outra, *escópica,* a qual está correlacionada ao *desejo de ver*, cujas junção e disjunção entre o *olhar* e a *visão* faz com que o objeto a ser visto seja/esteja mergulhado em *rachaduras* entre o que é visível e o que é visto, numa relação dialética marcada pelo engano, ou seja, o que se dá a ver é apenas uma demonstração do que pode ser visto.

Marilena Chauí (1998) em seu artigo "*Janelas da Alma", espelho do mundo* traz uma série de definições em que o olho passa a funcionar como uma metáfora com base na cultura, adotando com isso diversos contextos e épocas. É possível constatar que o cotidiano adequou inúmeras expressões, tanto para o seu sentido mágico, quando se diz do "amor à primeira vista", quanto do "mau olhado", do "olho gordo", "estar de olhado", relacionando-os ao mau agouro e à inveja. A forma de perceber o mundo e as opiniões, como "pontos de vista". As relações entre o que se pensa e se pode dizer sem uma certeza sólida "a meu ver", ou aquilo que não "me" diz respeito "não tenho nada a ver com isso"; "o vidente", aquele que pode visualizar o futuro.

Chauí (1998) expõe que há uma crença ancestral de que a visão depende de nós muito mais do que dependeria das coisas. Uma prova disso é o esforço que se faz ao fechar os olhos para não ver determinada cena, como um acidente, por exemplo. Desse pensamento, pode-se depreender a razão de "o que os olhos não veem o coração não sente". Outras expressões evocam o poder metafórico dos olhos: "Não olhem para trás, olhem para frente"; "veja o que você fala"; "veja por onde anda".

O olhar também participa de relações alegóricas com os mitos e com o místico, da Medusa, por exemplo, a quem não se pode olhar; de Édipo, que fura os próprios olhos. Poder-se-ia desdobrá-lo ao mito da criação, no capítulo primeiro do Gênesis, em que se verifica a fala de Deus ao criar cada elemento. E Deus "viu" que tudo era bom.

Os olhos estão em um transcurso entre a materialidade e a espiritualidade, reflete Chauí (1998). Para os neoplatônicos, a vista é o mais espiritual dos sentidos.

Desta imersão nas formas de ler "o olhar", atravessamos o caminho do cinema, como um alargamento dos conceitos sobre os quais nos debruçamos a entender o "labirinto espelhado", como um signo que repercute na *transfeminilização* de *Shirley*.

Os "espelhos" são, na sua acepção mais simbólica e "labiríntica", como um jogo que conecta o corpo, o gênero e a cidade em imagens fragmentárias de mulheres e travestis e outras paisagens que compõem o universo *corpográfico* que nos interessa.

Como miragem primeira, vemos uma cidade que filtra, de dentro dos seus espelhos, um espaço de si mesmo, ao mesmo tempo figurativo e real. A tela desses espelhos é ilusória, sabemos, e ela se multiplica em pedaços, em fragmentos de pessoas, manequins, outdoors que a Avenida Manoel Dias ingere no seu refulgente colorido de carros, ônibus, motos, semáforos, letras em neon e outros pontos elétricos.

Dos espelhos do cinema de Iglesias, vamos, aos poucos, nos adaptando às visões da cidade sobre os corpos que se distendem na tela. Tudo é veloz e traça no escuro da noite soteropolitana riscos de neon, como espelhos ante espelhos, vemos as *rachas* e as *monas,* em seu *trottoir*, passear na avenida. Quantas e quais são as prostitutas, as travestis, as transexuais? O espelho não informa. Todas formam um mosaico de imagens.

Dessa ilusão ante os espelhos, somos direcionados à imagem de *Eva*, a primeira mulher do sexo masculino, profere, "foi o homem quem pariu a mulher". Não sabem se este "homem" a quem ela se refere é Deus ou Adão, ambos são arremedos de uma mesma "imagem e semelhança".

O homem é tributário do olhar e do discurso nos quais a imagem da mulher é refletida. Há vários discursos em jogo na definição daqueles que podem ver e daqueles que são vistos. O fato de inúmeras vezes ela ter presenciado, impotente, o discurso fílmico fazer com que as mulheres apenas sejam vistas, e diluir-se perante seus olhos "em lento e inexorável '*fade out*'". Isso impulsionou Iglesias (2006) a produzir um filme em que as mulheres e as travestis tenham a possibilidade de dizer claramente que estão presas no modelo de espelho que os sistemas regulatórios operaram em suas imagens.

Remetendo à narrativa, percebemos que as protagonistas da trama são vistas em uma ação produzida pela ilusão de um espelho introduzido no camarim de uma delas. Neste *espaço-camarim* notamos o desvelo do feminino visto na sua superfície, pois foi na exterioridade da pele que o cinema clássico inscreveu seu texto no rosto das mulheres. Por isso mesmo, Iglesias (2006) diz ter usado como principal recurso o clichês, para que de uma imagem especular que refletisse a realidade da ilusão. É na superfície dos signos que reside a gramática dos gestos que a travesti tira da realidade virtual e encena o feminino através do decalque e da mímica das musas e divas do cinema e da televisão.

Os espelhos são *heterotopias da crise*, como descreve Michel Foucault (2009). São caracterizadas por relações mistas de posicionamento de repouso (locais fixos: casa, moradia) e provisório (cinema, cafés, praias etc.). Foucault classifica-as como *Outros Espaços,* e se mantêm em um fluxo em que não é possível identificá-las completamente e suas funções e classificações oscilam entre noções de realidade ou de uma referencialidade do real; de ilusão ou de uma virtualidade. O espelho seria uma *heterotopia:* ao mesmo tempo em que eu me vejo real em uma imagem ilusória que faz referência a mim, eu descubro que eu não estou realmente aonde se marca a minha presença.

Os espelhos, no filme, são heterotopias no momento em que definem suas relações com o sagrado do corpo, quando em seu artefato ficam fixadas imagens de mulheres, recortes de revistas, contendo pedaços de rostos, pernas, bocas, como um local de adoração ao corpo.

Essa emenda com o sagrado dos altares demarca uma *heterotopia da crise.* Na medida em que o catolicismo em toda sua potência icônica vem acumulando perdas do significado religioso dos santos, sua simbologia preexiste e, sem que as pessoas percebam, vai fundando novas relações com o sagrado, muitas vezes apagando sua genealogia anterior e estimulando um outro cultivo no campo sígnico.

Assumir os ídolos cinematográficos e outras espécies de “divindades” foi e continua sendo o grande acontecimento moderno, diz Baudrillard (2004), isso inclusive põe em outra balança os acontecimentos políticos ou sociais. Nada consegue dissuadir o imaginário que o mito produz entre as pessoas. O cinema só é poderoso por seu mito, diz o autor. Suas narrativas, seu realismo, são efeitos de sentido. Tudo é secundário. Só o mito é poderoso e no coração do mundo persiste a sedução.

É preciso desconfiar da humildade dos espelhos, diz o autor, humilde servo das aparências, só podem refletir os objetos que se lhe defrontam sem poder escapar e todo o mundo lhe é penhorado, exceto, na morte e nos trovões, quando, em algumas culturas, os espelhos são cobertos e evitados. Sua fidelidade é capciosa. E eles podem se transformar em verdadeiras armas contra os monstros.

Baudrillard (2004) nos ensina que a estratégia do sedutor é a mesma do espelho: pois não engana ninguém e tampouco é enganado. *Eva* é o corpo sobre o qual especulamos e somos seduzidos, pois sabemos que é uma travesti, quando não terá sido, é uma "imitação barata", uma cismulher que se veste de signos e nos engana tanto quanto os espelhos em que vemos *Shirley* na imagem da tela.

Deste jogo de dentro e fora das dicotomias, homens e mulheres, "héteros" e "homos", opressor e oprimido, policiais e marginais, rua e condomínios são consumidos na mesma tela, espelhos ante espelhos. Ao mesmo tempo em que assistimos à crueldade do escrivão do I.M.L no registro do assassinato de Dora, somos compensados pela forma com que a câmera subjetiva capta seu olhar para a "bunda" de *Eva*, impregnando o espectador de uma impressão ambivalente no que se refere à personagem exibida atrás da caneta e do papel que preenche o relatório.

O mesmo acontece quando as protagonistas, ao som *off* da cineasta, olham para o espectador e despem a imagem com que somos enganados nos espelhos. Afinal que está vendo e sendo visto na narrativa? Somos nós quem estamos sendo vistos sem que percebamos. Pelo caráter realístico desse olhar, entendemos que são duas atrizes e que o cinema, nesse momento, está jogando com a nossa capacidade de reação diante dos acontecimentos reais, ou seja, o assassinato de Luana em 1998, conforme somos projetados a ler na legenda que finaliza o curta-metragem.

A paisagem urbana é meramente figural ou reporta a um contexto de denúncia em relação a uma cidade contemporânea que ainda mantém seus vínculos com as políticas de segurança da década de 1990, cuja característica ficou conhecida pelo genocídio e truculência praticados por grupos de extermínio formado por policiais e ex-policiais contra inúmeras populações de rua. Isto é para nós uma lembrança especular ou, de fato, vemos a fidedigna imagem dos estabelecimentos comerciais e dos altos condomínios que cingem e cercam a Avenida Manoel Dias da Silva de qualquer tentativa penetração por parte das classes marginais?

Também somos levamos a perceber, através dos espelhos, os vários “lados” que a câmera opera: no exame de papéis sociais ocupados pela mulher no cinema e na sociedade; na avaliação de qual conteúdo pode ou não ser experimentado pelo espectador; na instalação do equipamento técnico que assiste e cenariza o ambiente real da avenida e o transforma em personagem na trama; na complexidade do mercado sexual que, através da monetarização do prazer, transforma tudo e todos em mercadoria; na sistemática de um cinema feminista que toma a travesti como um corpo-clichê do “Eterno Feminino”, mas o que importa mesmo é o coração de *Shirley*; no poder que a imagem da travesti impõe ao confrontar através da mímica as mitologias do feminino e de mitigar o que lhe é mais antigo, a masculinidade.

Variadas são formas de ver e ser visto por esses espelhos. A imagem do cinema ao projetar-se fantasiosamente sobre os nossos desejos parece querer operar de duas maneiras, deduzindo a maneira como são formadas nossas sensações e reduzindo nossa capacidade de reação à uma quantidade reiterada de arquivos que toma nossa memória como depósito.

Designada ao lugar de objeto, tanto as personagens de um filme que são vistas pela câmera quanto seus espectadores parecem estar resumidos aos papéis metaforicamente sexuais acomodados como passivos ou ativos. Nessa posição, nosso prazer só pode ser construído em torno da objetivação. É sabendo disso, que Iglesias, na condição tradicionalmente ocupada por homens no cinema, mira-se para nós e busca desmontar as formas com que o patriarcado extraiu de nós o prazer na relação domínio-submissão.

A fantasia do espelho primeiro erotiza o corpo em seus reflexos na tela, depois “deserotiza” ante o descalabro de sua nudez: estamos vistos e todos vemos. Voyeurismo e fetichismo se encontram. Como em *Alice no país do espelho*, que tem de ultrapassar vários obstáculos – estruturados como etapas de um jogo de xadrez – para se tornar rainha. À medida que avançamos no tabuleiro do cinema, surgem outros tantos meandros.

Cada vez que adentramos a “caixa obscura” do cinema ou assistimos a um filme na televisão, na internet, no celular retomamos um rito que vai ao encontro de nossa relação primitiva com o mundo da imagem mental que se criou antes mesmo da invenção do cinema, e que deve sempre ter existido como um “cinema mental”, discorre Calvino ([1990] 2011).

Esse “cinema mental” é um passo tão importante para a realização de um filme quanto suas etapas de filmagem ou de edição, pois é a partir dele que o ou a cineasta constrói as cenas que evolam de seu mundo inconsciente.

Em torno de cada mensagem que as imagens sugerem há um campo vasto de outras mensagens, um universo incessante que forma a nossa imaginação no cinema. Jacques Aumont (2004) nos faz refletir que é também um aspecto relevante da imagem, a multiplicidade de seu caráter e das analogias dentre tantas imagens que o cinema vai querer estabelecer desde a sua invenção.

Iglesias (2006) entende que a imagem do cinema é intrinsecamente múltipla; nela pode ser encontrada a genealogia das imagens que a formaram. O que ecoa no cinema é muito mais do que os elementos fílmicos, mas a complexidade e a multiplicidade das conexões entre os fatos, as pessoas, as coisas do mundo que a imagem está apta a suscitar, tornam o campo da imagem cinematográfica um ponto em que convergem diversas experimentações.

Desde o início da era da imagem no cinema já sinalizava para os limites da analogia entre a imagem cinematográfica e o real, diz a cineasta em *labirinto espelhado de Eva* (2006). O cinema obedece as leis da mente, não as do mundo exterior. A forma de enquadramento e o movimento da câmera mimetizam nossas relações mentais e se desdobram na forma nossa de olhar também os espelhos.

O poder dos signos, diz Baudrillard (2004), reside na sua aparição e no seu desaparecimento, embora nos seja avisado por Umberto Eco (1989) de que a imagem especular não é um signo propriamente, pois não é interpretável; no máximo, é interpretável o objeto ao qual ela remete. No entanto, os espelhos deformantes podem formar signos, pois alteram imagens. No caso que estudamos, podemos usar essa metáfora da deformação dos espelhos como signos para pensar a imagem especular do cinema de Edyala Iglesias: são “deformantes”, alteram a realidade e se rebelam à ilusão do que é refletido, como uma histórica e progressiva elaboração da imagem em seu processo semiótico.

Somos reconduzidos a outros espelhos embaçados quando sabemos do assassinato de *Dora.* Ao ver o corpo nu estilhaçado sobre a tela emoldurada na vidraça no *Instituto Médico Legal*, contemplamos os rostos e as expressões das personagens que parecem ter sofrido o impacto da cena no espelho invertido, cujo triunfo é a morte. Aí reside o poder sedutor das imagens do corpo, diz Baudrillard (2004), como uma menção espirituosa que liga qualquer movimento da alma ao seu

destino e a sua morte. A morte tem seu erotismo consagrado aos poucos segundos em que o horror de um corpo masculino de uma travesti é entregue na imagem. De igual sedução é o momento em que as protagonistas se abraçam e se entregam à carícia da morte, esquecendo suas diferenças e abolindo os conflitos. É o momento em que Eros e Tânatos se beijam.

A morte é uma metáfora-espelho que atravessa a vida das travestis. No mesmo tempo que aspiram ao corpo feminino, essa montagem implica a morte de um sujeito masculino. O ato agonístico da morte sobre um corpo que se estira na maca do I.M.L. não elimina a sedução que sua imagem provoca, pois o corpo morto tornou-se uma outra coisa, é um devir-linguagem. Todos os signos, diz Baudrillard (2004), parecem concorrer com o sentido de ilusão da verdade que evocam. O corpo neutro nunca é neutro, é recuperado pelo horror do encanto da morte e converte-se em outro objeto de sedução.

Pelos espelhos de *Eva*, *Shirley* vê surgir uma "outra" de si, com plumas, peruca, maquiagem, roupas sensuais. Ela parece ter reativado a fantasia de sua imagem primeira, ou do "cinema mental" que foi criado dentro dela; faz poses, caretas, muxoxos ante a câmera-espelho, que a observa; brinca com a possibilidade de ser múltipla dentro de seu estado da feminilidade no gênero que encena.

O ser de um gênero é efeito. É um objeto da investigação genealógica que mapeia e descerra parâmetros políticos de sua própria construção. Se algo é certo na afirmação de Beauvoir ([1949] 2013), reflete Butler ([1990] 2003), é de que a mulher (ou o homem), é um efeito dos discursos da cultura, é um termo em processo, um devir.

3.4 ERRANDO PELOS CAMINHOS DA CIDADE PROIBIDA

(...) Já que dar o cu virou arte.

(Shirley, No coração de Shirley)

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama.

(Ferreira Gullar. Poema Sujo)

Num cruzamento de saberes, vozes, imagens e olhares que há entre o corpo e o espaço geográfico em *No coração de Shirley* somos condicionados a considerar a maneira como a noção de "lugar" se propõe em termos de demografia e de "corpografia" para os rudimentos que ocupam espaços determinados por uma relação de "posicionalidade" nas cidades, atuando, conforme define Michel Foucault (2001), como um conjunto de relações de vizinhança entre pontos ou elementos.

O problema, diz o autor, não é questão de saber se haverá espaço suficiente para homens e mulheres no mundo, mas entender as relações de vizinhança ou que tipo de estocagem, de circulação e de classificação de elementos devem ser mantidos ou expurgados. Desta menção, refletimos qual o conjunto de relações que definem os posicionamentos de paisagens, ruas, ocupações, serviços, territórios no interior dos quais se situam as personagens da trama de Iglesias.

A partir de uma constatação do atual contexto de espetacularização das cidades contemporâneas, aprofundando e alargando os conceitos dispostos por Guy Debord (1997), em *Sociedade do espetáculo*, entendemos que a vivência das travestis e prostitutas na "cidade proibida", resulta como reinvenção do espaço geográfico e figura como uma "micro-resistência" ao processo de espetacularização. E esse enfrentamento se dá através da própria experiência urbana e, em particular, do "corpo a corpo" com uma cidade interditada a seus habitantes.

Esse enfrentamento é estimulado por uma prática que Paola Berenstein Jacques (2003) designa como "errâncias urbanas", resultando em diferentes "corpografias". Uma "corpografia" urbana é um tipo de cartografia realizada no e pelo corpo, ou seja, na memória social, uma espécie de pele ou grafia urbana em que a própria cidade redige e configura no sujeito através de suas vivências.

O processo de espetacularização parece estar intimamente relacionado a um rebaixamento da participação cidadã e do uso corporal das cidades enquanto prática cotidiana; o que nos conduz a essas ideias seria, portanto, a atual questão do corpo. O estudo destas relações no filme pode coordenar alguns caminhos alternativos, desvios, escapadas, "micropolíticas" ou ações de resistência a esse contexto de redução do uso dos espaços públicos.

As profissionais da noite, no filme, ao usar a Avenida Manoel Dias para o estabelecimento de uma prática comercial do sexo, dissimulam os modos de produção capitalista e impõem novas regras para a corporeidade dos espaços. Os locais são pensados para ser apenas cenários, sem preenchimento algum, ou ainda, como reflete Paola Berenstein Jacques (2003), são "ambientes desencarnados".

As personagens praticam a cidade através de errâncias. O *errante* não vê a cidade somente de cima, em uma representação do tipo mapa, descreve Jacques (2003), mas a experimenta de dentro. Esta postura crítica e propositiva com relação à apreensão e compreensão da cidade, por si só, já constitui uma forma de resistência aos métodos mais difundidos de economia dos espaços.

A questão do errante estaria localizada na prática urbana corriqueira, diretamente relacionada à questão da invenção do cotidiano. Michel de Certeau (1994) diz que aqueles que usam a urbe, que a vivenciam por dentro, ou por fora, são os denominados praticantes ordinários do mundo urbano. Há um conhecimento espacial próprio desses praticantes, ou uma forma de apreensão, que ele relaciona com um saber individual. O estado de espírito errante pode ser cego, já que imagens e representações visuais não são mais prioritárias para essa experiência cotidiana.

Ler o corpo urbano na corporatura das personagens do filme é uma atividade que sugere considerarmos as formas pelas quais estes sujeitos se inscrevem e são inscritos na memória social, ou são banidos por ela.

O olhar da câmera erra pelos espaços proibidos, transita como páginas por figuras vivas: a cidade é que diz como quer ser lida, nela apreendemos um invólucro de símbolos, rasurados e invisíveis, que exigem nossa atenção e cuidado.

Os corpos de *Shirley* e *Eva* são como produções independentes que guardam memórias e essas impressões ficam guardadas na linguagem política – considerada "de baixo calão" – que elas usam e estabelecem redes de interação social com o universo da rua. O dicionário pajubá/bajubá é uma amostra desta inscrição, um conjunto de verbetes falado pelo mundo *trans e* originário dos dialetos

africanos. Este aspecto tem a ver com o fato de muitas travestis e prostitutas serem adeptas do candomblé ou da umbanda que, inclusive, autoriza uma série de outros elementos que tem a ver com a montagem de suas identidades, como se vê em *Bombadeiras.*

O gestual e a performance, os acessórios e apetrechos, as lantejoulas, contas, insígnias de santos e orixás, demarcam a lembrança de uma inscrição profundamente vinculada a uma *afro-urbanidade* presente em Salvador. O contato com as religiões de matriz africana produziu em corpos como o de *Eva* uma memória que demarca a presença de mitologias que, em alguma medida, controvertem e desconstroem os mitos do "Eterno Feminino".

Estas entidades a que nos referimos são conhecidas como *Pombagira,* "o povo da rua", geralmente nomeadas como *Maria Padilha*, *Maria Mulambo* ou *Sete Saias*. A *Pombagira* encara o estereótipo da prostituta, mas também o da mulher que se rebela contra a dominação masculina, diz Stefania Capone (2005). É invocada em trabalho de magia amorosa. Ela também é a "mulher de sete Exus", ou seja, não é mulher de ninguém. Relaciona-se aos lugares marginais e perigosos.

Existe a *Pombagira da encruzilhada*, a *dos cemitérios*, a *da porteira.* Dividem-se entre as *Maria Padilha* e *Maria Mulambo*; a primeira, considerada a mais refinada, em geral, é associada às classes dominantes: bebe champanha e fala francês; já a *Mulambo* tem uma associação com o lixo, e ocupa a posição "mais baixa" entre as *Exus.*

Em geral, segundo Capone (2005), os médiuns possuídos pelas pombagiras, geralmente homossexuais e mulheres, adotam comportamento sexualmente provocador. O transe é marcado por gargalhadas, movimentos sem pudor, linguagem obcena e olhares lascivos. É uma "dramatização" do poder sexual feminino e de seu lado feiticeiro oculto.

Em *Eva*, principalmente, notamos a dicção despudorada da travesti que compartilha de um *ethos* do povo-de-santo, que, segundo Rita Amaral (2002), ao analisar as religiões como sistemas culturais, chama atenção para o fato de que os símbolos sagrados, as mitologias e os hábitos funcionam como o *ethos*, constituindo o tom, o caráter, a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticas.

No caso do candomblé, em que os deuses são semelhantes aos humanos, não apenas na forma, mas no caráter, o que inclui virtudes e defeitos e suas reações

ante os acontecimentos, acaba gerando uma matriz de um *ethos-base,* explica Rita Amaral (2002), de um estilo de vida bastante distinto e distintivo do povo de santo.

Este *ethos* faz o simbólico condensar sua força no corpo e na imagem das personagens, no filme, como um rebatimento das condições vulneráveis em que se encontram, uma micropolítica de resistência ao processo de redução do uso dos espaços público. Isso dá o tom do comportamento adequado às travestis e às prostitutas para afirmarem, através de seus corpos, uma prática sexual exterior às modalidades experimentadas socialmente nos espaços privados.

Os sujeitos erram pela cidade conduzidos pelo próprio desejo e agenciam as novas *cartografias*, descrevem e desenham uma forma diferente de usar a cidade através de atos que atentam à moral burguesa. Embora os sistemas regulatórios, através de uma *produção de "*subjetividade capitalística*",* efetivem uma campanha e estejam empenhados em controlar, padronizar e produzir o "desejo", alguns processos de singularização têm acontecido, por meio de práticas de invenção e intervenção, e buscam desmontar essa estrutura, dizem Suely Rolnik e Félix Guattari (1986).

É preciso, diz Guattari (1986), tentar construir um novo tipo de representação, aquilo que ele chama de uma "nova cartografia". Não se trata de uma simples coexistência de aparelhos centrados e/ou processos de singularização. É preciso destacar a noção de "autonomia". E essa função não é um simples grau de tolerância, mas aquela que permitirá todos os impulsos do desejo. O desejo corresponde a um tipo de produção e tem infinitas "linhas de montagem".

A homossexualidade, por exemplo, a que os homossexuais constroem como signo, afirma o filósofo e *esquizoanalista*, não é algo que os especifique em sua essência, e sim algo que diz respeito diretamente à relação com o corpo, com o desejo de um conjunto de pessoas que estão em torno dos homossexuais. Isso parece descrever que a complexidade de gestos, práticas, hábitos que singulariza o corpo *homo* não é domínio do particular, mas de uma subjetividade que se conecta a diversos campos sociais. O desejo, para Guatarri e Rolnik (1986), é uma *máquina de guerra* que está no interior das estruturas. É preciso ativá-la.

"O buraco do meu *cu* é revolucionário", comenta Luiz Mott em evento em presença de Félix Guattari, relatado por Guatarri e Rolnik (1986). O ativista diz que o que todos queremos é uma sociedade em que "o desejo que se vire como puder". , No filme, ao dizer ironicamente que também é artista, "já que dar o *cu* virou arte",

Shirley também admitindo que o lugar reservado às travestis, regulado pelo coito anal, é um lugar de poder, inclusive com seus dotes artísticos. Isso tem um efeito replicador das palavras de Mott, ao agenciar no discurso uma reivindicação de posse do desejo. O filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), através da música *A Polka do Cu*, do Dj Dolores, redimensiona este debate na atualidade de uma cinematografia pernambucana que *erra* pelas cartografias do desejo, ao apresentar a trupe teatral *Chão de Estrelas*, que realiza shows repletos de deboche e com cenas de nudez, na década de 1970.

O conflito do filme de Hilton Lacerda está no *cu*, materializado na relação entre o recruta Fininha (Jesuíta Barbosa) e o líder do grupo de teatro Chão de estrelas, Clécio Wanderley (Irandhir Santos). Mesmo o quase conflito triangular com a personagem Paulete (Bruno Garcia) se resolve com o afeto que perpassa e pelo *cu*. Entre as inúmeras referências que assistimos no filme, podemos localizar o *desbunde* da contracultura em conseguir potencializar formas de resistir e de sobreviver em uma época assinalada pela repressão e censura a todo tipo de expressão afetiva, sexual, política e artística. O grupo abriu possibilidades de deslocamentos psicodélicos para além do conflito permanente com a ditadura militar.

É possível inferir que a linguagem incorpora o conteúdo do desejo a partir do "baixo calão" e esta estratégia transforma-se em uma "máquina de guerra" formulando, como sugerem Guattari e Deleuze (2012), a fabricação de um *corpo sem órgãos.*

Assistimos à força com que essa "máquina de guerra" se manifesta em *No Coração de Shirley*, concretizado em uma década anterior à realização de *Tatuagem.* A forma política com que as personagens de ambos os filmes usam o *palavreado* opera como uma instrumento a serviço da "perversão" e da "desordem". O *cu* deixa de ser uma referência anatômica que localiza o sujeito em seu corpo para acomodar um "funicular unissex, fonte de dor e prazer, orgasmo e merda. Atravessa o conflito e delimita as cenas culturais que se aninham em nossos fundilhos", explicita Janotti (2013).

Sobre essa forma instigante de usar a linguagem e as palavras como um *devir* e sobre como nelas se ocultam os sistemas que regulam e confrontam a "subjetividade capitalística", como referem Guatarri e Rolnik (1986), somos invocados a interpretar o contexto ao qual Djalma Thüller (2011) nos reporta em

Shortbus: um diálogo entre o corpo e a cidade – aspectos da subcultura (homo) erótica ou um pau duro não acredita em Deus!

O artigo, desde o título, instiga-nos a compreender os pontos de convergência entre o corpo e a cidade e lida igualmente com as possibilidades "de ser" em meio aos *dispositivos* de controle da sexualidade que impõem uma "economia" das formas de gozar, de sentir e dar prazer no mundo contemporâneo. O texto usa como operadores analíticos os conceitos de *corpos permeáveis* e de *cidade permeável* a fim de analisar o filme *Shortbus* (João Cameron Mitchell, 2005)

A narrativa repercute como um desdobramento de aspectos presentes em *No Coração de Shirley*, quando, na luta pelo desejo irrefreável de gozar, as personagens erram pelos caminhos, domados pela vontade de saber e de gozar; e tentam a todo custo fugir das mesmas injunções e regulações que controlam seus corpos.

O *Shortbus* em Nova York – que é um clube para orgias felizes e despreocupadas, "trepadas" espetaculares e irrestritas, shows de boa música – bem como a Avenida Manoel Dias em Salvador são *heterotopias da crise e do desvio*, conforme dimensiona Foucault (2009). A avenida, no filme, mantém esta característica mista de múltiplos posicionamentos. Ao mesmo tempo em que é um lugar real, cujo caráter é agenciado pela passagem dos carros e serve para ligar logradouros em uma mesma via, não é exatamente só isso o que os motoristas e transeuntes fazem ao usarem o asfalto e as calçadas que constituem o espaço. Essa característica envolve entender que estes ambientes são também *heterotopias de crise,* pois são lugares que fizeram desaparecer no tempo as marcas que informam a mudança de função principal, ou os motivos pelos quais tal cultura foi redimensionada de um local a outro.

Foucault (2009) articula que as *heterotopias de crise,* hoje, desaparecem e são substituídas por *heterotopias* que se poderia chamar *de desvio*: aquelas nas quais se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida. As casas de repouso, por exemplo, estão no limite entre as duas noções, já que, a velhice é uma crise e igualmente um desvio já que, em nossa sociedade, o lazer é a regra, a ociosidade constitui uma espécie de desvio. Do mesmo modo, podemos ler a Avenida Manoel Dias da Silva, que resultou como um espaço que funciona no limite entre corpos de mulheres e corpos de manequins;

atividades comerciais que se integram ao consumo capitalista e ao dos prazeres sexuais.

É possível inferir que a avenida, como mercado do prazer, tem relações com outro circuito também caracterizado pela busca "do prazer" em Salvador, o carnaval. O jogo das máscaras e o da fantasia se relacionam profundamente ao corpo das *meninas* que oferecem serviços sexuais. As prostitutas e travestis oferecem uma outra espécie de *carnavalização* em que as carnes entram em uma efusão evanescente e os corpos, em seu lugar de exposição, coreografam o desejo de milhares de pessoas que *em procissão* erram pela Avenida.

O carnaval na concepção de Bakhtin (2008 [1965]) é o local privilegiado da inversão, cuja marginalidade acomoda-se ao "centro" simbólico da cidade, numa espécie de explosão de alteridades, em que se privilegia as artes e a cultura da periferia. O espetáculo carnavalesco, embora seja demarcado, na contemporaneidade, pelas tentativas de estratificação de grupos isolados, tem a sua fundamentação na derrubada das barreiras ideológicas, de idade e de sexo. Representa a liberdade, o extravasamento; é um mundo às avessas no qual se abolem todas as distâncias entre os seres para substituí-las por um contato livre e interpessoal.

Segundo Bakhtin (1981), o que se revoga, durante o carnaval, são as proibições e restrições, padrões determinantes do sistema e da ordem cotidiana são confrontados pela irreverência. Não há fronteiras entre o que é certo e errado. Tudo é possível. Tudo é experimentado. Não há limites para o corpo. De igual comparação, pensamos a avenida onde "troteiam" as personagens, como uma marca das formas com que seus corpos, bem como a cidade em que habitam são elevados ao nível de espetáculo. Não há controle para o desejo; em busca de sua saciação, os indivíduos penetram os ambientes mais escusos e oblíquos onde quase tudo é validado pela ordem "do mais gozar".

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

E a vertigem das novas formas
multiplicando a consciência
e a consciência que se cria
em jogos múltiplos e lúcidos
até gerar-se totalmente:
no exercício do jogo
esgotando os níveis do ser.

Quebrar o brinquedo ainda
é mais brincar.

(Orides Fontela, Ludismo)

O crocodilo não reproduz um tronco de árvore. O camaleão não reproduz as cores de sua vizinhança. A pantera-cor-de-rosa nada imita, nada reproduz, ela tinge e pinta o mundo com a sua cor: rosa sobre rosa é o seu destino, o seu "devir-mundo", refletem Deleuze e Guattari (2012). A travesti, como um devir-linguagem, pinta o mundo à sua volta. Não imita a mulher, mas reedita um texto outro do feminino que em seu corpo acha a textura certa de uma tela. Aumenta seu território semântico por pura desterritorialização. É possível sentir na forma como, na narrativa, somos acomodados a outra leitura da feminilidade que, em nada, relaciona-se à realidade do corpo de *Shirley*, mas uma subversão a essa lógica de estrutura ordenada de como deve ser a subjetividade, sempre em compasso a uma busca de si.

As palavras de Edyala Iglesias (2006) e o filme realizado por ela ecoam no nosso imaginário no sentido de que os corpos das mulheres, das travestis clamam insistentemente pelos meios de se liberar das máquinas de guerra e das metáforas que assumem um conjunto de signos bastante complexos e problemáticos. Após percorrer toda uma cartografia simbólica na vivência de prostitutas e travestis, descobrimos que estas personagens desataram do espelho dos gêneros a que foram aprisionadas na dicotomia homem x mulher e alcançaram um outro status ontológico. *Shirley* fixa a imagem do transfeminino, *Eva* acumula em si a carga de inúmeras simbologias.

A ordem simbólica que utilizou na montagem da travesti em compasso à imagem da prostituta se valeu de uma "iconoclastia" que contesta o mito do "Eterno Feminino". No entanto, percebemos que, embora a cineasta tenha usado um rigor

feminista na caracterização de seus personagens, a figura da travesti atravessa o gênero feminino e parece não se situar no espaço restrito da produção cinematográfica, alcançando um "devir linguagem".

No coração de Shirley nos faz refletir o contexto transcultural das discursões de gênero na atualidade. Como ilustração desse momento bastante controvertido na organização das políticas de gênero, tomamos a defesa feita por Denilson Lopes (2007) "por uma nova invisibilidade", em que o autor sugere, com base no artigo de Silviano Santiago (2008) "o homossexual astucioso", a subversão através do anonimato das subjetividades em jogo, como um processo mais lento de conscientização do que o afrontamento por parte de um grupo que se "auto-marginaliza".

O que resta como alternativa às utopias dos anos de 1960? Eis a pergunta feita por Lopes (2007). O que ele sugere é um mapeamento das histórias locais de ambiguidades, como uma alternativa a uma política de identidades cada vez mais assimilada a uma retórica que ele chama de "conservadora" numa conjuntura pública mais ampla despertada pela sociedade de consumo.

Com base no que ele discute, vemos que é preciso insistir em toda uma gama de experimentações políticas para além "dos muros da universidade", como nomadismos e "desidentidades", além de se manter atento aos hibridismos da sociedade, a fim de que as gerações que estão surgindo no contexto deste século se sintam parte desse processo e naturalizem a diferença sem que possamos identificá-la no corpo das pessoas. Tornar-se invisível numa sociedade midiática, onde tudo e todos querem aparecer o máximo possível, pode ser uma forma de diferenciação marcada pela "sutileza".

Embora pareça um retrocesso a defesa de Denilson Lopes quando deverá ser entendida como uma forma de contestar a maneira como somos produzidos pelos sistemas regulatórios. Não podemos aplicar esse conceito em todas as realidades do mundo LGBTT, como diz o próprio artigo do professor, é preciso buscar identidades fluidas, reconhecendo o quadro de migrações e os fluxos de comunicação de massa, redefinindo as noções de gênero e de orientação sexual.

A *trans,* através do deboche, realiza um simulacro feito na pele dos signos. As travestis, transexuais, transformistas precisam abarcar o máximo de referências possíveis e incorporá-las através do escracho e da irreverência.

Estamos vivendo um momento especial em que a temática queer tem ganhado evidência. E é dos muros elevados da universidade que tem se acentuado essa tendência. Também nos foi bastante salutar a problematização do gênero e da sexualidade realizada por Judith Butler. A partir do trabalho da pós-estruturalista podemos reler as formas como o feminismo tentou registrar a experiência das mulheres a partir da leitura dos sistemas de opressão operados na sociedade patriarcal. Butler, retomando Foucault, reacende um debate que conjectura um primeiro passo para pensarmos a sexualidade e o gênero como produtos de "sistemas regulatórios", que se instalaram na sociedade patriarcal. Isto representará um primeiro avanço para a teoria *queer* que se disseminará nos estudos de gênero.

Ao nos reportarmos aos estudos LGBTT, deparamo-nos com inúmeros trabalhos em que repercutem a temática *trans*. Destacamos nesse bojo o estudo realizado por Fábio de Sousa Fernandes (2014), o qual se esforça em caminhar pelas vias e becos da cidade gay, usando um vocabulário que atua como uma micropolítica de resistência, cartografando o desejo e a saciação do prazer em seus limites inconfessáveis. O objeto de estudo de Fernandes é Valerie O'harah, uma famosa transformista baiana considerada pelo pesquisador como "persona que provoca fascínio, mas também estranheza: é uma artista-transformista que impacta com seu corpo e performance, subvertendo noções de 'beleza', estética e destoando de outras artistas que buscam incessantemente um modelo de mulher, segundo padrões heteronormativos de gênero" (p.12).

A forma como *O'harah* é apresentada pelo pesquisador força-nos a reconhecer que houve um avanço substancial tanto na maneira como se reconhece o trabalho da transformista e como novas categorias genéricas têm se inserido na barra dos discursos identitários e, na sua forma reacionária, de nos ensinar outras formas de como ocupar o corpo.

No cinema e na televisão, um número de novas referências de filmes nacionais repercute midiaticamente. Narrativas como *Jessy*, *Bombadeiras, Tatuagem* acompanham um processo que desdobra elementos temáticos de *No coração de Shirley.* Haja vista o fato de a cineasta Ceci Alves, em 2013, ter produzido, em desdobramento ao trabalho efetivado por Iglesias, o curta-metragem *Do mar, da alegria e outras coisas,* o qual nos reporta ao momento em que Luana, Junior da Silva Lago, fora arremessada ao mar da Bahia.

Por fim, compreendemos que necessitamos redescobrir ou desenvolver novas maneiras, não reducionistas, de pensar a complexidade do mundo, no esforço de ir além da lógica binária. Para além de perspectivas construcionistas ou biologistas, talvez seja mais proveitoso reconhecer a materialidade de um corpo que é, simultaneamente, social, cultural, histórico e político; ou reconhecer que o corpo é construído e produzido diferentemente na interação com outros corpos, máquinas, tecnologias e discursos. Existem diversas trilhas para se chegar ao corpo que desejamos. Enquanto isso, faremos como sugere Iglesias (2006), contaminando as formas de representação da imagem que os dispositivos criam o tempo todo em nós.

Referências

ADELMAN, Miriam; CORRÊA, Amélia Siegel; RUGGI, Lennita Oliveira; TROVÃO, Ana Carolina Rubini (Orgs.). **Mulheres, homens, olhares e cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2012.

ALENCAR, José de. **Lucíola**. 12ª ed. São Paulo: Ática, [1862] 1998.

_____, **A pata da gazela**. 15ª ed. São Paulo: Ática, [1870] 1998.

_____, **Senhora**. Rio de Janeiro: Ediouro, [1975] 1991.

ALVES, Mirela Souto. **A Cidade em Tela: A construção da memória social a partir do ciclo de cinema baiano.** Disponível em: <http://www.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/A-cidade-em-tela-a-construcao-da-memoria-social-a-partir-do-ciclo-de-cinema-baiano.pdf >. Acesso em: 17 jul. 2013.

ALVES, Rubem. **O retorno e terno**. Campinas: Papirus,1992.

ALVES, Vera Lucia Pereira. **Receitas para a conjugalidade:** uma análise da literatura de auto-ajuda. (Tese de Doutorado), UNICAMP, 2005.

ALMEIDA, Mário. **O filme "No coração de Shirley".** Evento Sexo: uma escolha. Escola Brasileira de Psicanálise. Salvador: Sala Walter da Silveira, 31 out. 2003. (Comunicação oral).

ALMEIDA, Sandra Regina Goulard. Itinerários de gênero no espaço transcacional. In: SOUZA, Eneida Maria de, TOLENTINO, Eliana da Conceição, MARTINS, Anderson Bastos (Org.). **O futuro do Presente**: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 151-180.

AMARAL, Rita, **Xirê, o modo de crer e de viver no candomblé**. Rio de Janeiro, Pallas, 2002.

AMANCIO, Tunico. **O Brasil dos Gringos:** imagens no cinema Niterói: Intertexto 2000.

ANDRADE, Adriano Bittencourt. **O espaço em movimento:** a dinâmica da Pituba no século XX. Salvador: EDUFBA, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Regina Glória Nunes. **A cena Iluminada** (Psicanálise e Cinema). 1988. 240 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Administração, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de janeiro, 1988.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional. Trad. Heloísa Buarque de Almeida. **Novos estudos.** São Paulo, n.° 49. Nov. 1997. Disponível em: < http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/236363/mod_resource/content/1/Appadurai-notas_para_uma_geografia.pdf > Acesso em: 09 fev. 2015.

ARAÚJO, José. Tenente interrogado na 12ª DP. **A TARDE**, Salvador, p. 8, 05 ago. 1998.

ARAÚJO, José. Corpo de travesti resgatado no mar. **A TARDE**, Salvador, p. 6, 07 ago. 1998.

ARRUDA, A. Teoria das representações sociais e teorias de gênero. **Cadernos de Pesquisa**, Fundação Carlos Chagas, Campinas, SP, v. 117, 2003, p. 127-147.

AUMONT, J. e MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus. 2003. fl. 84.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Trad. Marina Appenzeller.. 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

_____. **Uma imagem pode esconder outra**. Trad. Tunico Amâncio. Poiesis: Estudos de Ciência da Arte. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte. Universidade Federal Fluminense: Rio de Janeiro, 2004.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. A Poética do Espaço. In: **Os pensadores** (XXXVIII). 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: WMF Martins Fontes, [1949] 2013.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008 [1965].

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARROS, Manoel de. O apanhador de desperdícios. In. PINTO, Manuel da Costa. **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006. p. 73-74

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade.** Trad. De Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Mitologias.** Trad. de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitzer. 4ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BAUDRILLARD, J. **Da sedução**. Trad. de Tânia Pellegrine. São Paulo: Papirus, [1957], 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama; Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo.** Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, [1949], 2009.

BENEDETTI, Marcos Renato. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond. 2005.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. In: **Obras escolhidas**, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENTHAM, Jeremy. **Uma introdução aos princípios da moral e da legislação**. 2a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BRAZÃO, Helena. **O cinema da alteridade.** 2010. Disponível em: < http://www.diretodaredacao.com/noticia/o-cinema-da-alteridade-helena-brazao> Acessado em 29 jun. 2014.

BRAH, Avtar. Cartographies of Diaspora: Contesting Identities. London and New York: Routledge, 1996. In: ALMEIDA, Sandra Regina Goulard. Itinerários de gênero no espaço transcacional. In: SOUZA, Eneida Maria de, TOLENTINO, Eliana da Conceição, MARTINS, Anderson Bastos (Org.). **O futuro do Presente**: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 151-180.

BOMBADEIRAS. Direção e Argumento: Luis Carlos de Alencar. Produção: Singrea Produções. Co-produção: Grifo.doc.. Edição: Fernando Oliveira. Direção de fotografia: Fernando Oliveira e Pedro Léo. Fotografia: Kau Rocha. Assistente de direção: Cely Leal e Patrícia Freitas. Trilha Sonora: Glaucus Linx. Assistente de produção: Daiane Tavares. Produção Executiva: Luis Carlos de Alencar. Depoimento por ordem alfabética: Andrezza, Emanuel, Jorge, Leila, Mara, Michelle, Milena, Samara, Silvana. Salvador, 2007. 1 DVD (20 min), sonoro, color.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kiinher, 11ª ed. Rio de janeiro: Bertrand Brasil, [1998] 2012.

_____. **Notas provisórias sobre a percepção social do corpo.** Trad. Ana Maria F. Campinas: UNICAMP. v. 25, n. 1, p. 247-256, Jan./Apr. 2014. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73072014000100014 > Acesso em: 13 ago. 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio deJaneiro: Civilização Brasileira.[1990] 2003.

_____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1993] 2001, p. 151-172.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, [1990] 2011.

_____. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1998. p.31-157.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

CARMO, Onilda Alves do. Os homens e a construção e reconstrução da identidade de gênero. In: **Seminário de saúde do trabalhador de Franca**, 7., 2010, Franca: Unesp. Disponível em: < http://www.proceedings.scielo. br/scielo.php?script =sci_arttext&pid=MSC0000000112010000100008&lng=es&nrm=abn >. Acesso em: 10 jan. 2015.

CARRARA, Sérgio, VIANNA, Adriana R. B. **Tá lá o corpo estendido no chão:** a Violência Letal contra Travestis no Município do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: PHYSIS/Revista de Saúde Coletiva, ISBN 16(2):233-249, 2006.

CEIA, Carlos. Cronotopo In: **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia.** Disponível em: < http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink &linkid=868&Itemid=2 > Acesso em: 06 ago. 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, Espelho do Mundo. In: NOVAES, Adauto (org) **O olhar** São Paulo: Cia das Letras, 1998.

CHNAIDERMAN, Miriam. Prefácio. In: COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas & SAMPAIO, Liliana Lopes Pedral (org). **Transexualidades:** um olhar multidisciplinar. Salvador: EDUFBA, 2014.

COSTA, Claudia de Lima. **O Sujeito no feminismo:** revisitando os debates**.** Cad. Pagu. 2002, n.19, pp. 59-90. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332002000200004>. Acesso em: 08 ago. 2013.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, Sérgio. **Dois atlânticos**: teoria social, antirracismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, [1997] 2013.

_____, **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-movimento**: Cinema I. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **A Imagem-tempo**: Cinema II. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Perbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. In: IGLESIAS, Edyala Lima. **O labirinto espelhado de Eva**: roteiro para filme-ensaio: imagens e encenações do feminino, 2006, 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2006.

_____. **Lógica do sentido.** Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. – (Estudos). P. 3

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1, 2, 3, 4, 5 Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DINIS, Nilson Fernandes. A esquizoanálise: um olhar oblíquo sobre corpos, gêneros e sexualidades. **Sociedade e cultura**, v. 11, n. 2, 2008. Disponível em: < http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/viewFile/5293/4332 > Acesso em: 01 dez. 2014.

DIREITOS HUMANOS NA INTERNET - DHNET: **Primeiro Relatório Nacional sobre os Direitos Humanos no Brasil.** Disponível em: < http://www.dhnet.org.br/dados/relatorios/nacionais/i_relatorio_nacional/bahia.htm> Acesso em: 01 ago. 2013.

DO MAR, da alegria, e de outras coisas. Direção: Ceci Alves. Assistente de direção: Edson Bastos. Elenco: Rodolfo Lima (Nem Glamour), Rodrigo Porto (Joy), Duda Woyda (Policial 1) e Adilson Conceição (Policial 2). Direção de som: Napoelão Cunha. Direção de fotografia: Pedro Semanovschi Still: Elói Corrêa. Direção de arte: Renata Soutomaior. Preparação de elenco: Adriano Big Soares. Direção de produção: Vanessa Salles. Maquiagem: Luiz Santana. Maquiagem de efeitos: Mel Meireles. Continuísta e editor: Dedeco Macedo. Produção executiva: Ceiça Boaventura. Salvador, 2013, sonoro, color.

DOREA, Luiz Eduardo. **Histórias de Salvador nos nomes de suas ruas.** Salvador: EDUFBA, 2006.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: _____, **Sobre os espelhos** e outros ensaios**.** Trad. De Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**: debates. Filosofia. São Paulo: Perspectiva, [1963] 1972.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio: dicionário da língua portuguesa: Século XXI.** São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

FERNANDES, Ana. Cidades e cultura: rompimento e promessa. In: JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre. **Corpos e cenários urbanos**. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 51-64.

FERNANDES, Fábio de Souza. **A alma encantadora do beco** ou as crônicas de um errante vagabundo. 2014, 96 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

FOLHA DE SÃO PAULO. Curta-metragem revela a primeira mulher no nosso cinema renovado. 10 jul. 1967. In:VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades.** Florianópolis, 2013. 397p. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

FONTELA, Orides. **Poesia reunida** [1969-1996]. São Paulo: Cosac Naify; Rio de janeiro: 7 Letras, 2006.

FOUCAULT, Michel, **A Hermenêutica do sujeito.** Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Ditos & Escritos: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. (v. II)**. Organização Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **Ditos & Escritos: Estética. Literatura e Pintura, Música e Cinema. (v. III)**. Organização Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Ditos & Escritos: Ética, sexualidade, política. (v. V)**. Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

_____. **História da Sexualidade 2: O uso dos prazeres.** Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

_____. **História da Sexualidade 3: O cuidado de si.** Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

_____. **Os Anormais.** Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Vigiar e punir**. O nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____, **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. **Fazendo fita**: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930. Salvador: EDUFBA: Universidade Federal da Bahia. Centro de Estudos Baianos, 2002

FRAGA, Myrian. **Poesia reunida**. Salvador: Assembleia Legislativa do estado da Bahia, 2008.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, [1905].1976. v. VII.

_____. **A questão da análise leiga.** Rio de Janeiro: Graal. [1926] 1977.

_____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago 14. [1915] 1996.

GARCIA, Wilton. **Mediações do corpo no cinema de Shirley.** *Revista áudio visual*. UNISINOS: São Leopoldo. Ano 1, novembro, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GETINO, Octavio. **Cine argentino**: entre lo posible y lo deseable. 2 ed. Buenos Aires: CICCUS, [1998] 2005. In: VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades.** Florianópolis, 2013. 397p. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GRUPO GAY DA BAHIA, **Travesti é torturado na orla de Salvador.** Boletim do Grupo Gay da Bahia Secretaria Estadual de Justiça, Cidadania e Direitos Humanos da Bahia. Disponível em: < http://kk.convdocs.org/docs/index-290252.html?page=63 >, Acesso em: 02 mai. 2014.

GRUPO GAY DA BAHIA. **Boletim do Grupo Gay da Bahia**. Editora GGB/Secretaria Estadual de Justiça e Direitos Humanos, Salvador, 2011.

GUATTARI Félix. **Revolução molecular.** Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 34-7.

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

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. SILVA, Tomaz T.(org.). Petrópolis - RJ: Vozes, 2000

HUYSSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher: o outro do modernismo. In: _____. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997, p. 41-69.

IGLESIAS, Edyala Lima. **O labirinto espelhado de Eva**: roteiro para filme-ensaio: imagens e encenações do feminino, 2006, 156 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2006.

JANELA da alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Roteiro: João Jardim, Walter Carvalho. Fotografia: Walter Carvalho. Trilha Sonora: José Miguel Wisnik. Estúdio: Ravina Filmes. Distribuidora: BR. São Paulo, 2002, DVD (73 min.) Sonoro, color.

JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre. **Corpos e cenários urbanos**. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 51-64.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JANOTTI, Jeder. **De cus e cenas culturais ou como Tatuagem.** Outros críticos. 23 de dez. de 2013. Disponível em: < http://outroscriticos.com/de-cus-e-cenas-culturais-ou-como-tatuagem-e-a-musica-de-nosso-tempo/ > Acesso em: 02 dez. 2014.

JESSY. Direção: Paula Lice, Rodrigo Luna, Ronei Jorge. Elenco: Aldo Zeck, Bruno Santiago, Jean Carlos Macedo, Luiz Santana, Paula Lice, Valécio Santos. Salvador, 2013, DVD (15 min.), DOC. Sonoro, color.

KAAS, Hailey. O que são pessoas cis e cissexismo? **Ensaios de gênero**: um espaço para se ensaiar política, educação, feminismo e coisas do gênero. 17.09.2012. Disponível em: < https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/09/17/o-que-sao-pessoas-cis-e-cissexismo/> acesso em: 30 nov. 2014.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema:** os dois lados da câmera**.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KEHL, Maria Rita & BUCCI, Eugênio. **Videologias**: ensaios sobre a televisão. São Paulo: Boitempo, 2004.

KRAMER, Peter D.. **Freud:** coleção breves biografias. São Paulo: Objetiva, 2008.

LACAN, Jacques. O Estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1949] 1998.

_____, **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Seminário 11. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEONINI, Luísa. Os clientes das prostitutas: algumas reflexões a respeito de uma pesquisa sobre a prostituição em Milão. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.). **Masculinidades.** São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul. Edunisc, 2004.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas. 2003.

LOPES, Sabrina Bandeira. Minha vida em cor de rosa e o performativo. In: ADELMAN, Miriam; CORRÊA, Amélia Siegel; RUGGI, Lennita Oliveira; TROVÃO, Ana Carolina Rubini (Orgs.). **Mulheres, homens, olhares e cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 73-82.

LOPES, Maycon. Fazer-se mulher transexual: mediação e contratempos. In: COLLING, Leandro & THÜRLER, Djalma (org). **Coleção Cult: Estudos e políticas do Cus.** Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade. Salvador: Edufba, 2013.

LOPES, Denilson. Por uma nova invisibilidade. In: RUFFATO, Luiz (org.). **Entre nós**: contos sobre a homossexualidade. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 17-22.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira.** Editora da Universidade Federal da Bahia, 2003.

MACHADO, Lia Zanota. Masculinidades e violências: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.). **Masculinidades.** São Paulo: Boitempo. Santa Cruz do Sul. 2004.

MACÊDO, Márcia dos Santos. Feminismo e pós-modernidade: como discutir essa relação? In: BONNETI, Alinne e LIMA E SOUZA, Ângela Maria Freire de (Org.). **Gêneros, mulheres e feminismos**. Salvador: EDUFBA: NEIM, 2011, p. 29-52.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. **Salvador em dois tempos:** a cidade atual e a dos anos 1960, lida por Caetano Veloso. Salvador: Quarteto, 2012

MALYSSE, Stéphane. Em busca dos (H)alteres-ego: olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In: GOLDBERG, Mirian (org). **O nu e o vestido**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 79-138.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. Trad. Silvia Cristina Dotta e Kiel Pimenta. São Paulo: Brasiliense, 2002.

MASSEY, Doreen; KEYNES, Milton. **Filosofia e política da espacialidade:** algumas considerações. IN: GEOgraphia, v. 6, n. 12, 2009.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Portaria nº 675/GM, de 30 de Março de 2006. **Carta aos usuários do SUS**. Brasília, 2006.

MONTAIGNE, Michel de. Ensaios. In: **Os pensadores.** Trad. Sérgio Milliet. Vols. 1 e 2, São Paulo: Nova Cultural, Coleção, 2005.

MOREIRA, Cláudio. GGB vai pedir asilo político para sobrevivente. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 07 ago. 1998. Cidade, p.7.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1991.

NELSON, Willie. **Crazy**, Terra: Letras.mus.br. Disponível em < http://letras.mus.br/willie-nelson/262313/traducao.html > Acesso em: 13 set. 2013.

NO CORAÇÃO de Shirley. Direção: Edyala Lima Iglesias. Produção: Elson Rosário. Fotografia: Mush Emmons. Som:Nicolas Hallet. Montagem: Marcelo Rodrigues e Edyala Iglesias. Arte: Rodrigo Argolo. Produtora: Sani Filmes. Salvador, 2002. 1 DVD (20 min), sonoro, color; 35 mm.

NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

NOLL, João Gilberto. **Romances e contos reunidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, Neuza Maria de. **Damas de Paus:** o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher**.** Salvador: EDUFBA, 1994.

OLIVEIRA, Sayonara Amaral. **João Gilberto Noll:** narrativa pós-moderna, corpos pós-humanos. In: BLANCO, R. H.; SILVA, M. R. S. (Org.). Estampa de Letra: literatura, linguística e outras linguagens. Salvador: Quarteto, 2004, p. 125-140. Disponível em < http://www.joaogilbertonoll.com.br/noll1.pdf > Acesso em: 30 nov. 2014.

PELÚCIO, Larissa. Desejos, brasilidades e segredos: o negócio do sexo na relação entre clientela espanhola e travestis brasileiras. In: FILHO, Alípio de Souza (org.). **Bagoas**: revista de estudos gays. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Vol. 1, n. 1, jul./dez.2007. Natal: EDUFRN, 2007, p. 243-266.

PERISSÉ, Gabriel. **Palavras e origens**. São Paulo: Editora Mandruvá, 2002.

PINHEIRO, Eloísa Petti. **Europa, França e Bahia:** difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador). 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2011.

PRISCILLA, rainha do deserto. Direção: Simon Philips. Roteiro: Stephan Elliott. letras e canções: Flávio Marinho. Teatro Bradesco, São Paulo (2012). Produção: Al Clark, Michael Hamlyn. Fotografia: Brian J. Breheny. Trilha Sonora: Guy Gross. Estúdio: Australian Film Finance Corporation (AFFC) / Latent Image Productions Pty. Ltd / New South Wales Film & Television Office / Polygram Filmed Entertainment / Specific Films. Austrália / Inglaterra, 1994. DVD (105 min.), sonoro, color.

PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo & ROCHA, Rita Martins Godoy. **O jogo do nome nas subjetividades travestis.** Psicologia & Sociedade, vol. 23, nº 2. Florionópolis. Mai/ago 2001. ISSN 0102-7182. Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822011000200006&script=sci_arttext > Acesso em: 2 dez. 2014.

PORTO, Maria Bernadette. Andarilhos, vagabundos e mendigos: desvios, devires e lugares da alteridade. In: FIGUEIREDO, Eurídice et PORTO, Maria Bernadette. (Org.). **Figurações da alteridade.** Niterói: ABECAN/EdUFF, 2007.

ROCHA, Daniela. CDH entrega dossiê sobre grupo de extermínio. **Tribuna da Bahia**. Salvador, p.7, 05 ago.1998. .

RODRIGUES, Cristovaldo. PMs acusados de afogar travesti. **ATARDE**. Salvador, p.8, 05 ago. 1998.

RODRIGUES, Fabiana. **O papel da mulher no cinema brasileiro contemporâneo**. 8º Congresso Lusocom: Comunicação, Espaço Global e Lusofonia, 2009. Disponível em: < http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/index/about >. acesso em 02 de fevereiro de 2015.

ROSÁRIO, Miguel Barbosa do. A etimologia, um estudo que encanta. **Revista Philologus**. ano 9, nº 25. Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr. 2003, p. 145-7. [ISSN 1413-6457]. Disponível em: < http://www.filologia.org.br/revista/artigo/9%2825%2902.html > Acesso em: 06 fev. 2015.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes/Os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAMPAIO, João Carlos. **Três vezes Bahia**. Caderno de Cinema, 23.04.2013. Disponível em < http://cadernodecinema.com.br/blog/3-historias-da-bahia/ > Acesso em: 12 ago. 2014.

SAMPAIO, Theodoro. **Relatório dos estudos e projectos para uma cidade nova (a cidade luz).** Salvador: Imprensa Oficial, 1919.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008, p. 45-63.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências.** Revista crítica de ciências sociais, nº 63, 2002, p 237-280.

SANTOS, Milton, **Metrópole Corporativa fragmentada.** O caso de São Paulo. São Paulo: Nobel, 1996.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a vida, o exterior.** Belo Horizonte: editora UFMG, 1999

SCHPUN, Mônica Raisa (org.). **Masculinidades.** São Paulo: Boitempo; Santa Cruz do Sul, 2004.

SHORTBUS, Direção e Roteiro: John Cameron Mitchell. Elenco: Adam Hardman, Alan Mandell, Jan Hilmer, Jay Brannan, Justin Hagan, Lindsay Beamish, Paul Dawson, Peter Stickles, PJ DeBoy, Raphael Barker, Ray Rivas, Shanti Carson, Sook-Yin Lee, Stephen Kent Jusick. Produção: Wouter Barendrecht. Fotografia: Frank G. DeMarco Trilha Sonora: Yo La Tengo. Estados Unidos, 2008 (101 min), sonoro, color.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche:** a poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In PRIORE, Mary del.(org.) **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 362-400

TATUAGEM. Direção e Roteiro: Hilton Lacerda. Elenco: Irandhir Santos, Jesuíta Barbosa, Rodrigo García, Sílvio Restiffe, Sylvia Prado. Produção: João Vieira Jr Fotografia: Ivo Lopes Araújo. Estúdio: REC Produtores Associados. Distribuidora: Imovision. Recife, 2013, DVD (108 min.), sonoro, color.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Souza Miguel (Org.). **A mulher vai ao cinema.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

TENSU. **Dicionário pajubá/bajubá.** 21.06.2009. Disponível em: < http://tensu.blogspot.com.br/2009/06/dicionario-bajuba-pajuba.html > Acesso em: 27 nov. 2014.

THÜLLER, Djalma. Shortbus: um diálogo entre o corpo e a cidade – aspectos da subcultura (homo)erótica ou um pau duro não acredita em Deus!. In: SANTOS, Cosme Batista dos; GARCÍA, Paulo César Souza; SEIDEL, Roberto Henrique (org). **Crítica cultural e educação básica:** diagnósticos, proposições e novos, organizadores. –São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 243-252.

TRÊS HISTÓRIAS DA BAHIA. Direção: Edyala Iglesias, José Araripe, Sergio Machado. Roteiro: Edyala Iglesias, José Araripe Jr., Sergio Machado. Elenco: Ana Paula Bouzas, Harildo Deda, Ingra Liberato, Jackson Costa, Lucélia Santos, Milton Gaucho, Othon Bastos, Rita Assemany, Sérgio Mamberti, Soia Lira, Virginia Rodrigues, Yumara Rodrigues. Produção: Diana Gurgel, Moisés Augusto. Fotografia: Antônio Luiz Mendes Soares, Hamilton Oliveira. Estúdio: Truq Cine. Salvador, 2000, DVD (96 min.), sonoro, color.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. São Paulo: Max Limonad, 1986, p. 286.

UMA LINDA MULHER. Direção: Garry Marshall. Roteiro: J. F. Lawton. Produção: Arnon Milchan, Gary W. Goldstein. Fotografia: Charles Minsky. Trilha Sonora: James Newton Howard. Distribuidora: Buena Vista Home Entertainment. Estúdio: Touchstone Pictures. Estados Unidos, 1990, 1 DVD (119 min.), sonoro, color.

Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades.** Florianópolis, 2013. 397p. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

VELOSO, Caetano. **Patrícia.** Terra: Letras.mus.br. Disponível em < http://letras.mus.br/caetano-veloso/1058248/> Acesso em: 13 set. 2013.

VERONESE, Hélio. Reconhecimento: moradores da Pituba agradecem atuação da Polícia Comunitária. **CORREIO DA BAHIA,** Salvador, p.8, 11 set. 1998.

VIANNA, Alexander Martins. **Redenção e conformismo em "Uma linda mulher".** *Revista Espaço Acadêmico*, nº 122, julho de 201. Mensal. Ano XI. ISSN 1519-6186. Disponível em < http://eduem.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/12206/7208 >. Acesso em: 06 ago. 2014.

VIEIRA, Tereza Rodrigues. Processo judicial e a adequação do nome e do sexo do transexual. In: COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas & SAMPAIO, Liliana Lopes Pedral (org). **Transexualidades:** um olhar multidisciplinar. Salvador: EDUFBA, 2014.

VINCENT, Gerard. Uma história do segredo. In: PROST, Antoine (org). Trad. Denise Bottmann. **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 155-390, 2009

WELZER-LANG, Daniel. Os homens e o masculino numa perspectiva das relações sociais de sexo. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.). **Masculinidades.** São Paulo: Boitempo, 2004.

FICHA TÉCNICA

NO CORAÇÃO DE SHIRLEY

Categorias: Curta-metragem / Sonoro / Ficção
Material original:35mm, COR, 20min, 549m, 24q
Data e local de produção: Ano: 2002. País: BR. Estado: BA
Produção: Companhia(s) produtora(s): Sani Filmes; Produção: Elson Rosario;
Produção executiva: Edyala Yglesias.
Argumento/roteiro/direção: Edyala Yglesias
Direção de fotografia: Mush Emmons.
Direção de som: Nicolas Hallet
Montagem: Marcelo Rodrigues, Edyala Yglesias,
Edição: Marcelo Rodrigues.
Montagem de som: Beto Neves.
Direção de arte: Wilson Argolo.
Figurinos: Ivie Luz.
Cenografia: Agamenon de Abreu.
Música original: Beto Neves.
Trilha musical: Eduardo Ayrosa, Beto Neves.
Elenco: Fafá Menezes, Evelyn Buchegger, Agnaldo Lopes, Ricardo Luedy, Rafael Mendes, Nájila Andrade, Fafá Pimentel, Aisha Marques, Renata Celidonio, Paloma Prado, Paulo Coutinho, Michelle Marie, Cristiane Amorim.