UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO" - UNESP
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN – FAAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - PPGCOM

YASMIN DE ANDRADE

REPRESENTAÇÕES DA TRAVESTILIDADE NO JORNALISMO IMPRESSO E NO CINEMA BRASILEIRO:

imagens, discursos e regimes de visibilidade na ditadura militar (1965-1985)

BAURU – SP
2026

YASMIN DE ANDRADE

REPRESENTAÇÕES DA TRAVESTILIDADE NO JORNALISMO IMPRESSO E NO CINEMA BRASILEIRO:

imagens, discursos e regimes de visibilidade na ditadura militar (1965-1985)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus Bauru/SP, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação Midiática

Orientador(a): Prof. Dr. José Carlos Marques.

Coorientador(a): Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior

Bauru

2026

Andrade, Yasmin.
A553r Representações da travestilidade no jornalismo impresso e no cinema brasileiro: imagens, discursos e regimes de visibilidade na ditadura militar (1965-1985) / Yasmin Andrade. – Bauru, 2026
180 p.

Dissertação (Mestrado)–Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientador: José Carlos Marques
Coorientador: Arlindo Rebechi Junior

1. Travestilidade. 2. Biopolítica. 3. Ditadura Militar. 4. Imprensa. 5. Cinema Brasileiro. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design. II. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE YASMIN DE ANDRADE, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 30 de setembro de 2026, às 16h, no(a) https://meet.google.com/zkw-hhqu-nmb, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de YASMIN DE ANDRADE, intitulada "REPRESENTAÇÕES DA TRAVESTILIDADE NO JORNALISMO IMPRESSO E NO CINEMA BRASILEIRO: imagens, discursos e regimes de visibilidade na ditadura militar (1965-1985)". A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Associado JOSE CARLOS MARQUES (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Assessoria de Comunicação e Imprensa / UNESP / Reitoria - RUNESP, Professora Associada LARISSA MAUÉS PELÚCIO SILVA (Participação Virtual) do(a) Pró-reitoria de Ações Afirmativas, Diversidade e Equidade / UNESP / Reitoria - RUNESP, Professora Doutora ELIZA BACHEGA CASADEI (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo / Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final:_ _ _ _ APROVADA _ _ _ . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

gov.br Documento assinado digitalmente
JOSE CARLOS MARQUES
Data: 30/09/2026 17:50:43-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Professor Associado JOSE CARLOS MARQUES

À minha mãe, in memoriam, com todo o amor que a morte não levou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, à minha avó Maria Catarina que, mesmo sem ter tido a oportunidade de concluir os estudos, fez da educação um compromisso diário, acreditando no conhecimento como caminho e fazendo de tudo para que eu pudesse chegar até aqui. Sua presença foi chão firme quando tudo parecia instável, e seu amor atravessa cada linha deste trabalho.

Ao meu avô Celso, pelo cuidado, pela constância e pela força de cada dia. Também impedido de concluir os estudos, foi ele quem sustentou, com trabalho e afeto, o percurso que me trouxe até este lugar.

À minha tia Joelma, que sempre esteve ao meu lado, me inspirando e acreditando em mim quando eu mesma duvidava, meu amor por você é incondicional. Ao meu tio Jorge, por ter despertado em mim, desde cedo, o gosto pelo estudo, a curiosidade e a fé no conhecimento.

Ao Leonardo Conti, pela paciência, pelo cuidado e por permanecer ao meu lado enquanto eu atravessava dúvidas, prazos e silêncios. Nada disso teria sido possível sem você.

A Laura Boiani e ao Pedro Henrique da Silva, por caminharem comigo: pela presença afetuosa, pela escuta e pelo apoio que tornaram os dias mais leves, mesmo quando o cansaço pesava.

À Universidade Estadual Paulista (UNESP) e a toda a sua equipe, por serem espaço de formação, de encontro e de produção de conhecimento.

Ao meu orientador e ao meu coorientador, pelas contribuições e pela condução desta pesquisa, que se construiu no diálogo e na confiança. Estendo o agradecimento aos membros da banca do exame de qualificação, cujas orientações ajudaram a dar a este trabalho a forma que ele hoje tem.

À minha coordenadora Rosana, por acolher e apoiar meu ingresso neste processo, pela compreensão e pela confiança que tornaram possível conciliar caminhos e sustentar escolhas.

À minha mãe, que já não está aqui em corpo, mas segue viva em tudo o que sou. Sei que me acompanha, que celebra comigo cada conquista e que me vê chegar aonde juntas sonhamos.

“Não há orgulho para algumas de nós sem libertação para todas nós.”

(Johnson, 2017, tradução nossa).

RESUMO

Esta dissertação investiga as disputas discursivas e de imaginário em torno da travestilidade no Brasil durante o regime civil-militar (1964–1985), por meio de uma análise comparativa entre a narrativa da imprensa periódica e a construção estética do cinema nacional. Parte-se da hipótese de que a figura da travesti não ocupou lugar marginal no discurso público do período, mas atuou como operador central por meio do qual o regime e a sociedade brasileira delinearam suas fronteiras entre o normal e o anormal, entre o cidadão e o inimigo interno, entre a vida que merece ser vivida e aquela que pode ser eliminada. O referencial teórico articula a biopolítica de Michel Foucault, a necropolítica de Achille Mbembe e a performatividade de Judith Butler às contribuições dos estudos brasileiros sobre as travestilidades, incluindo a produção intelectual de pesquisadoras trans e travestis, tomando a categoria da monstruosidade como tecnologia de governo. Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem de inspiração genealógica e combina a análise de discurso de um corpus hemerográfico de duzentas e quarenta e cinco matérias, veiculadas em dez periódicos, com a análise fílmica das obras O Homem que Comprou o Mundo (1968), A Rainha Diaba (1974) e Volúpia de Mulher (1984). Os resultados demonstram que a imprensa fabricou ativamente o estigma da travesti como caso de polícia, e que a criminalização se intensificou ao longo do período. Nos anos finais do recorte, a chegada da epidemia de aids ofereceu fundamento biomédico a uma gramática do contágio que o noticiário já praticava. O cinema, por sua vez, ainda que atravessado por estereótipos e pela ausência de intérpretes travestis, constituiu uma contranarrativa que deslocou a travesti da abjeção para o centro do olhar. Conclui-se que a imprensa e o cinema constituíram dois regimes de visibilidade opostos, operando em temporalidades distintas, e que os mecanismos de produção da matabilidade rastreados no arquivo persistem no presente, evidenciando a longa duração de uma necropolítica que faz do Brasil o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo.

Palavras-chave: travestilidade; biopolítica; ditadura militar; imprensa; cinema brasileiro.

ABSTRACT

This dissertation investigates the discursive and imaginary disputes surrounding **travestilidade** (travesti identity) in Brazil during the civil-military regime (1964–1985), through a comparative analysis between the narrative of the periodical press and the aesthetic construction of national cinema. The study departs from the hypothesis that the figure of the travesti did not occupy a marginal place in the public discourse of the period, but rather operated as a central operator through which the regime and Brazilian society elaborated their boundaries between the normal and the abnormal, between the citizen and the internal enemy, between the life worth living and the life that may be eliminated. The theoretical framework articulates Michel Foucault's biopolitics, Achille Mbembe's necropolitics and Judith Butler's performativity with the contributions of Brazilian studies on travestilidades, including the intellectual production of trans and travesti researchers, taking the category of monstrosity as a technology of government. Methodologically, the research adopts a genealogically inspired approach and combines the discourse analysis of a hemerographic corpus of two hundred and forty-five news items, published in ten periodicals, with the film analysis of the works *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), *A Rainha Diaba* (1974) and *Volúpia de Mulher* (1984). The results demonstrate that the press actively fabricated the stigma of the travesti as a police matter, and that criminalization intensified throughout the period. In the final years of the period, the arrival of the AIDS epidemic provided a biomedical foundation for a grammar of contagion that the news coverage already employed. Cinema, in turn, although traversed by stereotypes and by the absence of travesti performers, constituted a counter-narrative that displaced the travesti from abjection to the center of the gaze. It is concluded that press and cinema constituted two opposing regimes of visibility, operating in distinct temporalities, and that the mechanisms of the production of killability traced in the archive persist in the present, evidencing the long duration of a necropolitics that makes Brazil the country that most kills trans and travesti people in the world.

Keywords: travesti identity; biopolitics; military dictatorship; press; Brazilian cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rogéria na primeira sequência: o interior da pensão e os planos aproximados.....91

Figura 2 – Rogéria na segunda sequência: o exterior institucional e o desfecho 92

Figura 3 – A primeira aparição de Diaba: a navalha como cetro na cena da depilação ..95

Figura 4 – A montagem diante do espelho: o desdobramento especular entre o corpo e a imagem 106

Figura 5 – Diaba entre sua corte na festa: a soberana que "murcha" ao pressentir a queda do trono.....108

Figura 6 – A tortura de Isa no salão de beleza: a monstruosidade como catarse 110

Figura 7 – A morte de Diaba: o corte, o sangue e o banho de sangue final 114

Figura 8 – A primeira aparição de Lili Marlene: o policiamento de gênero no consultório 116

Figura 9 – O deslizamento dos motivos: a agressão de Lili a Carla.....121

Figura 10 – A estética do lixo recicla o afeto: o "chá de enxoval" das travestis na rua 128

Figura 11 – A rua como trincheira: a autodefesa de Lili contra o cafetão e a queda da peruca 130

Figura 12 – A alegoria da inconsistência democrática: a morte de Lili e o casal cisgênero na praia 133

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Percurso metodológico: categorias analíticas do corpus jornalístico 63

Quadro 2 – Matérias sobre travestilidade na imprensa (1965–1975).....168

Quadro 3 – Matérias sobre travestilidade na imprensa (1975–1985).....173

Quadro 4 – Longas-metragens brasileiros com representação da travestilidade (1949–1987) 84

Quadro 5 – Dois dispositivos de visibilidade da travestilidade (1965–1985) 137

Quadro 6 – O percurso de exclusões da população trans no Brasil.....149

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Regimes de visibilidade da travesti na imprensa (1965–1985).....138

Gráfico 2 – A curva da criminalização e os marcos do cinema 138

Gráfico 3 – A cifra necropolítica: expectativa de vida no Brasil 147

Gráfico 4 – O funil da exclusão: a produção social da vulnerabilidade trans 150

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
AC	Análise de Conteúdo
ADI	Ação Direta de Inconstitucionalidade
ADO	Ação Direta de Inconstitucionalidade por Omissão
AERP	Assessoria Especial de Relações Públicas
AI	Ato Institucional
AIDS	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida
ANTRA	Associação Nacional de Travestis e Transexuais
CCC	Comando de Caça aos Comunistas
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
DSN	Doutrina de Segurança Nacional
ESG	Escola Superior de Guerra
FAAC	Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design
GLBT	Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais
HIV	Vírus da Imunodeficiência Humana
MHB	Movimento Homossexual Brasileiro
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
PPGCOM	Programa de Pós-Graduação em Comunicação
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
STF	Supremo Tribunal Federal
SUS	Sistema Único de Saúde
TJSP	Tribunal de Justiça de São Paulo
UNESP	Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 15

1.1 Os Objetivos 20

1.2 Aspectos Metodológicos..... 20

1.2.1 Forma de análise dos resultados 22

1.3 Organização da dissertação..... 23

2 A FABRICAÇÃO DO "MONSTRO": BIOPOLÍTICA, INTELIGIBILIDADE DE GÊNERO E HIGIENISMO SOCIAL..... 24

2.1 Corpos que Importam (E os que Não): A Teoria Da Monstruosidade 24

2.1.1 A Travestilidade Brasileira: Uma Genealogia da Palavra e do Corpo 31

2.2 A Biopolítica da Ditadura: Ordem Moral e Controle Social (1964–1985) 36

2.3 O Lampião da Esquina e os Corpos em Ascensão 47

2.4 A Boca do Lixo, A Estética do Grotesco e A Pornochanchada..... 52

3 AS TRAVESTIS COMO "CASO DE POLÍCIA": A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA NA IMPRENSA (1965–1985) 59

3.1 Metodologia e Corpus..... 59

3.2 Cartografia da Exclusão: Perfis Editoriais e Territórios..... 64

3.3 A Fabricação do Inimigo Interno: A Biopolítica da Ameaça Moral 70

3.4 O Paradoxo da Visibilidade: Do Palco À Sarjeta 75

3.5 A Aids e A Manchete que Já Estava Pronta: Risco, Contágio e Limpeza (1983–1985) 77

3.6 A Biopolítica e A Pedagogia do Medo na Imprensa Brasileira..... 78

4 A TRAVESTILIDADE NO CINEMA BRASILEIRO (1965–1985)..... 81

4.1 Metodologia e Corpus..... 81

4.2 As Três Famílias Discursivas: Uma Cartografia das Representações 85

4.3 *O Homem Que Comprou O Mundo* (1968): A Estreia da Musa e a Sátira do "Brasil Grande"..... 90

4.4 *A Rainha Diaba* (1974): A Coroação do Abjeto e a Soberania Grotesca..... 94

4.5 *Volúpia De Mulher* (1984): A Inclusão Excludente e o Custo do Final Feliz. 115

4.6 *Para Além Da Crônica Policial:* O Cinema Como Contranarrativa..... 134

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 144

REFERÊNCIAS..... 159

APÊNDICE A — CORPUS JORNALÍSTICO: MATÉRIAS DE 1965 A 1975...168

APÊNDICE B — CORPUS JORNALÍSTICO: MATÉRIAS DE 1975 A 1985..173

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da história, diversas culturas estabeleceram conexões ambivalentes entre a dissidência de gênero e o sagrado, oscilando entre a veneração de figuras divinas e a demonização de corpos desviantes. Essa trajetória é marcada por uma exclusão sistemática, fundamentada em crenças que estigmatizam tais existências como anormais a partir da expectativa de uma correlação entre genitália e gênero.

Por séculos, as pessoas que hoje reconheceríamos sob o campo das travestilidades e transexualidades foram capturadas sob a ótica da teratologia[1], vistas como hermafroditas ou aberrações biológicas cuja anatomia desafiava as normas legais e religiosas. Nesse contexto, Michel Foucault (2001) elucida que a figura do "monstro humano" define-se por transgredir, simultaneamente, o pacto jurídico e a ordem da natureza. Trata-se, segundo o autor, daquele que constitui:

> [...] em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza. Ele é, num duplo registro, infração à lei em sua existência mesma. (Foucault, 2001, p. 69)

Assim, a história da sexualidade no Ocidente erigiu um dispositivo de saber-poder obstinado em extrair a "verdade do sexo", classificando qualquer ambiguidade somática ou comportamental como uma patologia a ser vigiada, gerida e corrigida.

Essa tendência de demonização consolidou-se especialmente na Europa medieval, período em que a Igreja Católica, conforme aponta John Boswell (1980), endureceu suas normas teológicas. O historiador demonstra que a dissidência sexual e de gênero foi progressivamente deslocada do campo da tolerância social para o da abominação, sendo interpretada como violação da ordem divina e como manifestação de heresia que ameaçava o corpo social. Esse lastro cultural estabeleceu as bases de uma matriz de inteligibilidade excludente que, conforme Judith Butler (2004), perpetua estigmas até a contemporaneidade, relegando esses sujeitos a uma zona de abjeção. Conforme define a autora:

> A abjeção designa aqui aquelas zonas "inabitáveis" da vida social que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cuja habitação sob o signo do "invivível" é necessária para que o domínio do sujeito seja circunscrito. (Butler, 2019, p. 19)

[1] Ramo do saber, situado entre a medicina e a história natural, dedicado ao estudo das malformações e dos chamados "monstros". Mobilizada aqui em sentido histórico, a teratologia designa o dispositivo que, entre os séculos XVI e XIX, classificou os corpos ambíguos como anomalias a serem decifradas.

No Brasil, esse legado eurocêntrico fundiu-se a uma violência epistêmica particular, marcada pelo apagamento sistemático das cosmologias nativas. Se, como observa o antropólogo Peter Fry (2006), diversas culturas indígenas originárias possuíam sistemas de gênero fluidos, nos quais o trânsito entre o masculino e o feminino não apenas era aceito, mas muitas vezes revestido de funções xamânicas e rituais, a colonização impôs uma gramática moral que patologizou qualquer desvio da norma binária. O encontro colonial foi, portanto, cenário de um choque ontológico: para o colonizador, a fluidez de gênero ameríndia, exemplificada na execução do "Tibira" pelos capuchinhos franceses no Maranhão, em 1614[2], era lida como prova cabal da "falta de Deus, de Lei e de Rei", justificando a brutalidade sob o pretexto da purificação da terra.

Nesse processo de formação nacional, a "monstruosidade" deixou de ser apenas teológica para tornar-se uma questão de ordem pública. Sérgio Carrara e Maria Luiza Heilborn (2010) demonstram que, ao longo dos séculos XIX e XX, o preconceito e a criminalização das dissidências sexuais e de gênero no país consolidaram-se como construções históricas enraizadas. Logo, a transição do regime colonial para a República deslocou-a do tribunal da Inquisição para a alçada da higiene social e da medicina legal.

Operou-se, assim, uma atualização dos dispositivos de controle: o que antes era pecado transmutou-se em "vadiagem", "indecência pública" e "patologia", mantendo esses grupos numa posição de subalternidade estrutural, necessária à afirmação de uma identidade nacional higienizada e viril. Como se verá ao longo desta dissertação, essa "inflação dos anormais", ou seja, a produção de figuras a serem vigiadas e corrigidas, permanece operante e retorna a cada ciclo de recrudescimento autoritário.

Importante salientar, antes de continuar, que uma pesquisa que investiga corpos dissidentes num arquivo que se estende de 1965 a 1985 depara-se, de saída, com um impasse nominal. Os termos que hoje organizam o campo — "pessoa trans", "transgeneridade", "identidade de gênero" — são, em larga medida, anacrônicos para o período estudado: não circulavam na imprensa, nos autos policiais nem nos créditos dos filmes analisados. Impô-los retroativamente ao corpus significaria cometer um anacronismo conceitual, isto é, ler o passado pela gramática do presente, apagando a espessura histórica das categorias que efetivamente constituíram esses sujeitos.

[2] Tibira do Maranhão é considerado um dos primeiros registros de execução de um indígena por "sodomia" em território brasileiro: em 1614, foi amarrado à boca de um canhão e morto pelos capuchinhos franceses estabelecidos no Maranhão, episódio narrado pelo frade Yves d'Évreux.

Por essa razão, esta dissertação assume a travestilidade como categoria analítica central e organizadora, numa decisão teórico-política. Foi a figura das travestis que ocupou o centro da experiência brasileira de dissidência de gênero entre as décadas de 1960 e 1980, antes da consolidação médico-jurídica da "transexualidade" e muito antes da difusão do termo guarda-chuva "trans". Como demonstra Jorge Leite Jr. (2011), a travestilidade constituiu, no Brasil, um campo próprio de existência, sociabilidade e saber, com sua língua (o pajubá[3]), suas tecnologias de construção corporal e seus territórios. Silenciá-la em nome de uma nomenclatura mais recente e asséptica seria incorrer numa segunda violência de apagamento, agora epistemológica.

Adota-se, portanto, uma economia terminológica deliberada, articulada em dois planos. No plano do arquivo, isto é, na descrição do que a imprensa, o Estado e o cinema diziam e mostravam, preservam-se as categorias historicamente em uso: travesti, travestilidade, transformista, quando essas eram as figuras nomeadas pelas fontes. Dizer "travesti" ao analisar uma matéria de 1972 é restituir o próprio recorte de inteligibilidade que operava sobre aquele corpo, e não uma imprecisão. No plano analítico, quando a pesquisa formula suas próprias hipóteses, mobilizam-se as noções de transgeneridade e de corpo trans como horizonte conceitual contemporâneo que permite reunir, sob uma mesma análise, figuras que o próprio período mantinha dispersas, na medida em que todas partilham a perturbação radical das normas de gênero e foram, por isso, capturadas por um mesmo dispositivo de monstruosidade. A travestilidade é, aqui, o campo no qual as demais experiências se inscrevem, e não uma espécie subordinada a um gênero maior.

Cabe, por fim, uma ressalva metodológica com implicações teóricas. Ao longo do texto, privilegia-se o plural, as travestis, visto que o singular genérico "a travesti" tende a essencializar, projetando sobre uma multiplicidade de trajetórias, classes, raças e territórios a ficção de uma experiência única. Falar em as travestis é resistir a esse achatamento, afirmando que se trata de existências plurais, atravessadas por marcadores sociais distintos, que nenhuma categoria, nem mesmo a que aqui se elege como central, esgota.

Esta pesquisa dialoga, ainda, com uma produção intelectual que, nas últimas duas décadas, deslocou as travestis e as pessoas trans da posição de objeto para a de autoras do conhecimento sobre si. Em 2012, Luma Nogueira de Andrade tornou-se a primeira travesti a obter o título de doutora no Brasil, e desde então pesquisadoras como Jaqueline Gomes de Jesus

[3] Também grafado bajubá, o pajubá é o dialeto ou socioleto das comunidades de travestis e de terreiros de matriz africana no Brasil, formado sobretudo por termos de origem iorubá e quimbundo. Funciona como língua de resistência e código de reconhecimento entre pares.

(2014), Viviane Vergueiro (2016), Beatriz Pagliarini Bagagli (2019), Sofia Favero (2020) e Megg Rayara Gomes de Oliveira (2020) formularam categorias, como cisgeneridade e cisnorma, que nomeiam a norma a partir da qual as travestis foram lidas como desvio. Mobilizar essas autoras é também uma escolha metodológica: o arquivo analisado foi produzido sem a participação das travestis, e sua leitura crítica ganha precisão quando parte de quem foi historicamente falada por ele.

É sobre um solo histórico de exclusão que se ergue o recorte temporal desta pesquisa: o período compreendido entre 1964 e 1985. Trata-se de um intervalo marcado pela tensão extrema da Ditadura Civil-Militar, pela censura institucionalizada e, paradoxalmente, por uma efervescência nas formas de expressão artística. Nesse cenário, o corpo das travestis emerge no circuito midiático-cinematográfico brasileiro como um campo de batalha simbólico. Se, por um lado, o cinema operava como espaço de experimentação estética, a mídia impressa atuava como dispositivo de vigilância e catalogação moral.

Nessa perspectiva, a compreensão da travestilidade no Brasil ditatorial exige uma imersão naquilo que Michel Foucault (1987) define como a gestão política das visibilidades. Para o autor, o poder disciplinar impõe uma visibilidade obrigatória àqueles que classifica como "anormais": enquanto tende a tornar-se invisível para ser mais eficaz, impõe ao desvio uma superexposição constante. Nas palavras do filósofo:

> O poder disciplinar [...] se exerce tornando-se invisível; em compensação impõe aos que submete um princípio de visibilidade obrigatória. [...] É o fato de ser visto sem cessar, de sempre poder ser visto, que mantém sujeito o indivíduo disciplinar. (Foucault, 1987, p. 167)

O exercício do poder opera, portanto, por meio de uma produtividade positiva de saberes que, ao esquadrinhar o corpo dissidente, fabrica a "verdade" sobre ele. Sob a égide do regime militar, esse dispositivo de sexualidade estendeu o controle social à "política dos costumes": o corpo das travestis foi capturado estrategicamente pela "página policial" ou pelas colunas de "variedades" para ser fixado numa identidade estigmatizada, oscilando entre a periculosidade do inimigo interno e o fetiche do espetáculo exótico.

O jornalismo da época não apenas descrevia, mas construía uma verdade sobre esses corpos. De acordo com a Análise de Discurso (Orlandi, 2001; Pêcheux, 1988), o dizer midiático, atravessado por condições de produção autoritárias, patologizava as travestilidades ao mesmo tempo em que as espetacularizava. Esse processo de alteridade radical é o que Jorge Leite Jr. (2011) define como a produção da "monstruosidade": uma categoria de inteligibilidade

que identifica o sujeito dissidente como “não humano” ou “sub-humano”, capaz de fascinar pela quebra da norma e repelir pela ameaça à ordem moral.

Contudo, o cinema brasileiro desse período oferecia uma contrapartida complexa a esses discursos hegemônicos. Obras como A Rainha Diaba (1974) ilustram como a representação desses corpos podia transbordar o estigma e ocupar o centro da narrativa como potência. A “monstruosidade”, nesse contexto, torna-se, como propõe Susan Stryker (2006), um lugar de resistência política. A imagem cinematográfica, portanto, criava fissuras no imaginário social e é sobre essa distância entre os dois regimes que este trabalho toma como problema, e sobre a qual se voltará adiante.

A relevância desta investigação situa-se na confluência entre a urgência social e a revisão historiográfica. O Brasil figura contemporaneamente como o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo (ANTRA, 2024)[4]. A hipótese central deste trabalho é a de que essa necropolítica, ou seja, a produção estatal e social da morte de determinados corpos, tal como a formula Achille Mbembe (2018), constitui o resultado de uma violência simbólica construída historicamente. Para o autor:

> [...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. (Mbembe, 2018, p. 5)

Investigar as imagens do passado, compreendendo como a imprensa e o cinema da ditadura aplicaram o estigma da monstruosidade, é um passo fundamental para desconstruir os discursos de ódio que operam no presente. Trata-se, em última instância, de um esforço teórico e político de disputa de memória e de imaginário, que visa restituir a complexidade e a humanidade a sujeitos historicamente reduzidos a caricaturas.

A arquitetura metodológica desta dissertação estrutura-se a partir de uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e documental, fundamentada na revisão bibliográfica sobre biopolítica, sexualidade, jornalismo impresso e história do cinema brasileiro. O desenho da pesquisa adota o procedimento da análise comparativa, buscando tensionar dois campos de produção discursiva distintos, porém interconectados: a narrativa cinematográfica e o registro jornalístico factual, com o objetivo de compreender, através da arqueologia dos discursos

[4] A Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) publica anualmente o Dossiê de assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras, principal fonte de dados sobre a letalidade contra essa população no país, diante da ausência de estatísticas oficiais sistemáticas.

proposta por Foucault (2008), como operaram os regimes de visibilidade e de enunciação que construíram a “monstruosidade” e a “abjeção” no período recortado.

1.1 Os objetivos

A presente dissertação tem como objetivo investigar as disputas discursivas e de imaginário em torno da travestilidade no Brasil durante o regime civil-militar (1964–1985). A pesquisa propõe uma análise comparativa entre a narrativa da imprensa e a construção estética do cinema nacional, tomando como eixo o estudo das obras *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), *A Rainha Diaba* (1974) e *Volúpia de Mulher* (1984). Busca-se compreender como essas produções dialogaram com a lógica da monstruosidade instituída pelos veículos de comunicação e pela biopolítica estatal, ou a subverteram.

Os objetivos específicos foram os seguintes:

- Examinar as bases teóricas da biopolítica e da produção da “monstruosidade”, compreendendo como o Estado ditatorial brasileiro instrumentalizou dispositivos de controle para impor uma ordem moral higienista voltada à gestão das dissidências de gênero;
- Mapear a construção discursiva das travestilidades na imprensa periódica (1965–1985), identificando como os veículos de comunicação operaram a estigmatização desses corpos por meio de narrativas que associavam a experiência das travestis à criminalidade, à patologia e à ameaça social;
- Analisar a representação estética e política do corpo das travestis no cinema nacional, especificamente nas obras *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), *A Rainha Diaba* (1974) e *Volúpia de Mulher* (1984), investigando como essas produções forjaram estratégias de visibilidade e resistência;
- Contrapor as lógicas de visibilidade operadas pela imprensa e pelo cinema, demonstrando como a produção audiovisual permitiu a emergência de uma “estética da existência” capaz de subverter, ainda que parcialmente, o apagamento sistêmico promovido pelo regime militar.

1.2 Aspectos metodológicos

A arquitetura metodológica desta dissertação estrutura-se a partir de uma abordagem de inspiração genealógica, fundamentada na revisão bibliográfica sobre biopolítica e na história do cinema brasileiro. O desenho da pesquisa adota o procedimento da análise documental

comparativa, buscando tensionar dois campos distintos: o dispositivo jornalístico, tomado como registro do controle, e a narrativa cinematográfica, tomada como espaço de possível subjetivação. O objetivo não é apenas catalogar a presença das travestis, mas compreender, por meio da arqueologia dos discursos proposta por Michel Foucault (2008), as regras de formação que permitiram que a "monstruosidade" e a "abjeção" fossem enunciadas como verdades científicas e morais no período.

O recorte histórico da pesquisa acompanha a vigência do regime civil-militar (1964–1985), o que permite investigar como o endurecimento político posterior ao AI-5 e a gestão biopolítica da população impactaram a representação dos corpos dissidentes, estendendo-se até a abertura política e a explosão comercial da "Boca do Lixo". O corpus empírico de imprensa, contudo, inicia-se em 1965, sendo o ano das primeiras matérias localizadas nos acervos consultados que trazem as travestilidades como objeto explícito de enunciação. Trabalha-se, portanto, com o marco histórico do regime (a partir de 1964) e o marco empírico do arquivo hemerográfico (a partir de 1965), distinção que se mantém explícita ao longo do texto para evitar imprecisões de datação.

A operacionalização da pesquisa desenvolveu-se em quatro etapas complementares.

Na primeira etapa, realizou-se um levantamento hemerográfico que resultou num corpus de 245 matérias jornalísticas, coletadas em veículos do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Paraná ao longo do período estudado. Para a sistematização desse volume documental, adotou-se um procedimento de categorização segundo o dispositivo de visibilidade acionado por cada matéria. O material foi classificado em quatro categorias analíticas, aqui designadas de forma padronizada e mantidas com a mesma nomenclatura em todo o trabalho: (C1) criminalização, que associa a travestilidade ao delito; (C2) controle moral, voltada à higienização do espaço urbano; (C3) espetáculo, que confina a existência tolerável ao palco e à cena artística; e (C4) celebridade, regime de exceção reservado a um punhado de figuras consagradas. Essa triagem permitiu identificar que o poder policial e a imprensa sensacionalista capturaram a existência das travestis majoritariamente no momento de seu choque com a lei, operando por eixos de enunciação voltados à produção do estigma.

Na segunda etapa, procedeu-se ao mapeamento de 22 longas-metragens brasileiros que colocam em cena a travestilidade e o transformismo. Cabe uma ressalva metodológica: nem todas as obras desse conjunto pertencem estritamente ao recorte de 1965–1985. Incluíram-se deliberadamente títulos anteriores ao golpe de 1964, como *Carnaval no Fogo* (1949), *Carnaval Atlântida* (1952) e *Mulher de Verdade* (1954), porque eles constituem o alicerce semântico sobre o qual a censura militar operaria depois, isto é, a matriz da chanchada que fixou o corpo

dissidente sob a chave do escárnio cômico. A inclusão desses filmes responde, portanto, a uma exigência genealógica: não se trata de um corpus fechado no recorte, mas de uma linhagem de representação cuja compreensão exige recuar às suas origens. Esse levantamento constitui, nesse sentido, uma "arqueologia do possível" (Leite Jr., 2011), reunindo obras que, ao contrário do registro policial, permitiram que o corpo das travestis circulasse por outras esferas de visibilidade.

Na terceira etapa, visando ao aprofundamento analítico, selecionaram-se intencionalmente três obras que funcionam como acontecimentos discursivos do período: *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), tomada como alegoria política; *A Rainha Diaba* (1974), que subverte a vitimização ao apresentar a travesti como operadora do poder; e *Volúpia de Mulher* (1984), situada no crepúsculo do ciclo da pornochanchada e no limiar do cinema da abertura.

Na quarta etapa, o tratamento dos dados opera pelo cruzamento entre a imagem fílmica e o discurso jornalístico, num procedimento que se pode sintetizar como ler o filme contra o jornal. Busca-se confrontar a vontade de saber da imprensa com a estética da existência proposta pelo cinema. É preciso, porém, precisar a natureza desse confronto: imprensa e cinema não operaram na mesma temporalidade nem com a mesma função. O jornal capturava as travestis no imediato do escândalo, produzindo estigma no calor do acontecimento; o cinema, por sua vez, foi sedimentando imaginários alternativos que só se realizariam plenamente no médio e no longo prazo. Ler um contra o outro não significa, portanto, opô-los ponto a ponto como espelhos invertidos, mas apreender duas velocidades de um mesmo processo de disputa de imaginário. Esse movimento revela que a produção da "monstruosidade" foi uma estratégia de governo que, paradoxalmente, gerou seus próprios pontos de resistência cultural.

1.2.1 Forma de análise dos resultados

Em consonância com a fundamentação teórica ancorada em Michel Foucault e Judith Butler, adota-se uma abordagem interpretativa que visa desvelar os regimes de verdade operantes em cada suporte midiático. Logo, o tratamento analítico desenvolve-se em três movimentos: a decomposição do discurso jornalístico, a análise estética da narrativa fílmica e, por fim, o tensionamento genealógico entre ambos.

O primeiro movimento incide sobre o discurso jornalístico. Para o corpus de matérias selecionado, a sistematização nas categorias C1 (criminalização), C2 (controle moral), C3 (espetáculo) e C4 (celebridade) serve de ponto de partida para investigar as regularidades discursivas. A análise detém-se sobre dois eixos. O primeiro são as modalidades de enunciação:

quem fala sobre as travestis?, observando-se como a voz das próprias travestis é sistematicamente silenciada ou ridicularizada. O segundo é a semântica da abjeção, com o mapeamento dos termos recorrentes e das metáforas higienistas que constroem a imagem do "inimigo interno".

O segundo movimento incide sobre a narrativa fílmica. No tratamento do corpus cinematográfico, busca-se compreender a mise-en-scène como ato político. O escrutínio concentra-se nos elementos da linguagem cinematográfica que produzem significados opostos aos da imprensa. A construção do corpo é o primeiro deles: como a maquiagem, o figurino e a performance de gênero são enquadrados, investigando-se de que modo a câmera, por meio de closes e ângulos, confere subjetividade ou poder à personagem. O uso do espaço é o segundo: enquanto o jornal situa as travestis na "sarjeta" ou na "delegacia", analisa-se como o filme ocupa outros territórios, e como a iluminação e a cenografia constroem essa ambientação. As estratégias de resistência compõem o terceiro eixo: a identificação de cenas em que a narrativa fílmica subverte a moral vigente, seja pelo humor, pela violência reativa ou pela celebração do desejo.

O terceiro movimento consiste no confronto dos arquivos, operado pela leitura do filme contra o jornal. O procedimento visa responder a uma questão: como a "monstruosidade" fabricada pela imprensa é ressignificada pelo cinema?

1.3 Organização da dissertação

Assim, esta dissertação organiza-se em três capítulos centrais, além desta introdução e das considerações finais.

O primeiro capítulo estabelece as bases teóricas e o contexto histórico da pesquisa. Parte da desnaturalização dos conceitos de sexo e gênero e da construção da abjeção e da "monstruosidade" como tecnologias de inteligibilidade, articulando a biopolítica de Foucault, a necropolítica de Mbembe e a performatividade de Butler. Analisa, em seguida, como o regime militar instrumentalizou a moralidade como tecnologia de governo, examinando os atos institucionais e o endurecimento repressivo posterior ao AI-5. O capítulo apresenta ainda as resistências do período e encerra-se com a contextualização da "Boca do Lixo" e da estética do abjeto, compreendida como o "santuário do monstro" em que o Cinema Marginal floresceu.

O segundo capítulo dedica-se à análise documental do corpus jornalístico. Por meio da sistematização das 245 matérias coletadas em dez periódicos, investiga-se como a imprensa operou como braço discursivo do Estado policial. O capítulo apresenta a cartografia editorial

dos veículos, a anatomia dos vetores discursivos da abjeção e demonstra a intensificação da criminalização das travestis ao longo do período, que se acentua paradoxalmente durante a abertura política. Uma seção é dedicada à chegada da epidemia de aids nos anos finais do recorte e ao modo como ela ofereceu fundamento biomédico à gramática do contágio já presente no noticiário. Atenta-se, também, para a capilaridade popular da chamada imprensa marrom.

O terceiro capítulo debruça-se sobre a análise fílmica. Contrariando a lógica policialesca dos jornais, investiga-se como o cinema permitiu a emergência de subjetividades complexas, ainda que contraditórias. A partir da identificação de três famílias discursivas, sendo elas: a domesticação pelo riso da chanchada, a fetichização da pornochanchada e a insurgência estética do Cinema Marginal, analisam-se as três obras selecionadas, buscando as fissuras em que a "monstruosidade" deixa de ser rótulo de exclusão para tornar-se campo de disputa política e estética. Sustenta-se, ao final, a tese das duas temporalidades: enquanto a imprensa capturava a travesti no imediato do escândalo, o cinema sedimentava imaginários de longa duração.

2 A FABRICAÇÃO DO "MONSTRO": BIOPOLÍTICA, INTELIGIBILIDADE DE GÊNERO E HIGIENISMO SOCIAL

2.1 corpos que importam (e os que não): a teoria da monstruosidade

Para compreender a representação das travestis no cinema e na imprensa brasileiras, é imperativo romper com o senso comum que reduz a anatomia a um destino biológico imutável. No campo dos Estudos de Gênero, parte-se da premissa de que o corpo humano não é uma folha em branco, mas um território político no qual normas e discursos são inscritos. As categorias de sexo, gênero e sexualidade não devem, portanto, ser lidas como dados da natureza, mas como dispositivos de poder que organizam a vida social e hierarquizam os sujeitos.

A distinção inicial postula uma separação entre o biológico e o cultural. Segundo Muniz e Silva (2007), ter o sexo biologicamente masculino ou feminino não torna o indivíduo homem ou mulher; o gênero depende da interpretação que cada cultura associa a essas categorias, pois toda sociedade dispõe de imagens prevalecentes sobre o que constitui o masculino e o feminino. Jaqueline Gomes de Jesus (2012) reforça essa perspectiva ao apontar que a definição de ser homem ou mulher não reside nos cromossomos ou na genitália, mas na autopercepção e na expressão social. Para a autora, "a construção da nossa identificação como homens ou como mulheres não é um fato biológico, é social" (Jesus, 2012, p. 8), o que desvincula a identidade das características orgânicas e hormonais.

A produção transfeminista brasileira tem deslocado esse debate da descrição das identidades para a crítica da norma que as classifica. Na coletânea *Transfeminismo: teorias e práticas*, organizada por Jaqueline Gomes de Jesus (2014), e nas sínteses de Beatriz Pagliarini Bagagli e Helena Vieira (2018) e de Letícia Nascimento (2021), o gênero é pensado a partir da experiência de pessoas trans, e não apenas sobre elas. Bagagli (2019), em pesquisa filiada à análise de discurso, mostra ainda como os sentidos de "mulher" são disputados discursivamente, perspectiva que interessa diretamente a uma análise da imprensa como lugar de produção de sentidos sobre as travestis.

Contudo, é preciso radicalizar essa análise para não incorrer na armadilha de tomar o biológico como "verdadeiro" e o cultural como "artificial". Em diálogo com Berenice Bento (2008), compreende-se que aquilo que se evoca como dado natural, ou seja, o corpo sexuado, é, na verdade, resultado das normas de gênero. Bento argumenta que o sexo não é uma descrição estática da anatomia, mas uma norma que se materializa no corpo, sendo este "um texto socialmente construído, um arquivo vivo do processo de (re)produção sexual" (Bento, 2008, p. 38).

Essa instabilidade da "verdade biológica" é historicamente situada por Thomas Laqueur (2001). Na obra *Inventando o Sexo*, o autor demonstra que a ciência ocidental nem sempre operou com a lógica binária atual: até o século XVIII, vigorava o "modelo do sexo único", no qual a mulher era vista como uma versão imperfeita e invertida do homem, e não como seu oposto incomensurável. A invenção dos dois sexos opostos é, portanto, um projeto moderno e político. Isso corrobora a tese de Bento (2008) de que não é o sexo que define o gênero, mas a norma de gênero que precisa forjar a ideia de um "sexo natural binário" para se legitimar. Como sintetiza a própria autora, "o corpo é a materialização mais visível de um sistema de crenças, valores e representações que determinam previamente o que ele deverá significar" (Bento, 2006, p. 96).

Nesse contexto, Judith Butler (2003) recusa a evidência do sexo como dado biológico pronto. Para a filósofa, o sexo é igualmente um construto social, histórico e geograficamente localizado. Butler (2003, p. 27) questiona se sexo e gênero são de fato fixos, sugerindo que tal fixidez opera como função de um discurso empenhado em "salvaguardar certos dogmas do humanismo". A separação entre a materialidade do sexo e a performatividade do gênero revela-se, assim, contraditória, visto que o sexo é, desde sempre, discursivo e normativo, aquilo que Foucault nomeou como "ideal regulatório" (Butler, 2003, p. 153).

A manutenção dessa estrutura binária serve a um sistema de poder específico. Gayle Rubin (1975) definiu essa organização como o "sistema sexo/gênero", por meio do qual a

sociedade converte a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, ajustados às necessidades econômicas e de parentesco. Joan Scott (1995, p. 86) amplia essa leitura ao definir o gênero como "uma forma primária de dar significado às relações de poder". Desse modo, ao se analisar o controle exercido sobre as travestis, está-se diante de um mecanismo cuja função última é proteger a heterossexualidade compulsória, conceito que Adrienne Rich (1980) cunhou para descrever a imposição sistemática da heterossexualidade como único horizonte legítimo de desejo e existência.

Berenice Bento (2008, p. 44) é cirúrgica ao afirmar que os gêneros inteligíveis buscam estabelecer a ordem "vagina-mulher-feminino" em contraste com "pênis-homem-masculino". A heterossexualidade, ao instituir essa sequência como natural, determina quais gêneros são inteligíveis, condenando "a uma morte em vida, exilando em si mesmos os sujeitos que não se ajustam às idealizações" (Bento, 2008, p. 44). É nesse contingente exilado que se inscrevem as travestis, por rasgarem a costura presumida entre sexo, gênero e desejo.

Embora seja instrumental distinguir as dimensões da sexualidade conforme a ciência contemporânea, diferenciando orientação sexual de identidade de gênero (APA, 2009; Albertini; Costa; Miranda, 2019), a análise genealógica exige um mergulho na crítica radical proposta por Michel Foucault (1988). Para o filósofo, o Ocidente moderno desenvolveu uma *scientia sexualis*, uma vontade obstinada de extrair a "verdade" do sujeito pelo escrutínio de seu sexo. Diferentemente das sociedades organizadas em torno da *ars erotica*[5], nas quais a verdade é colhida do próprio prazer e transmitida por iniciação, a sociedade ocidental, e por extensão o regime militar brasileiro, operou através de um dispositivo de saber-poder que obriga o corpo a confessar uma suposta natureza oculta.

Convém, aqui, um esclarecimento conceitual para toda a argumentação que se segue. Ao mobilizar Foucault, esta dissertação não o faz sob a chave de uma "hipótese repressiva". O ponto central de *A Vontade de Saber* é justamente rebater a ideia de que o poder moderno teria se limitado a silenciar, proibir ou recalcar o sexo. Para o autor, o poder é antes de tudo produtivo: ele não cala o corpo dissidente, mas o incita a falar, o esquadrinha, o classifica e o multiplica em discursos, saberes e categorias. A sexualidade deixa, assim, de ser mera prática para tornar-se a chave da inteligibilidade do indivíduo. Por essa razão, ao longo deste trabalho, reserva-se o termo "repressão" ao aparato policial-estatal, que efetivamente prendia, torturava

[5] A *ars erotica*, segundo Foucault (1988), designa as formas de saber sexual de sociedades como a China, o Japão, a Índia e a Roma antiga, nas quais a verdade do sexo é extraída do próprio prazer, tomado como prática a ser refinada, e transmitida de mestre a iniciado, em oposição à *scientia sexualis* ocidental, que busca extrair a verdade do sexo pela confissão e pelo saber científico.

e expulsava as travestis das ruas, empregando-se “controle”, “gestão” e “produção” para nomear a operação discursiva e biopolítica descrita por Foucault.

Compreendida essa distinção, torna-se possível analisar a “monstruosidade” atribuída às travestis no período ditatorial como a operacionalização tática desse dispositivo. A medicina legal, a psiquiatria e a delegacia de costumes formaram uma rede de saber que converteu a dissidência de gênero numa “espécie” perigosa. O objetivo biopolítico era gerir a anormalidade: o laudo médico e o inquérito policial serviam para reafirmar a norma cisgênera como única condição de humanidade possível, relegando tudo o que lhe escapasse ao domínio do abjeto e do corrigível.

Se sexo e gênero são construções políticas, e não dados naturais imutáveis, resta compreender como essas normas são inculcadas e mantidas socialmente. A sustentação do sistema binário exige um aprendizado constante, que não se encerra na infância, mas se estende por toda a existência dos sujeitos. No contexto brasileiro, Guacira Lopes Louro (2004) expande essa discussão ao propor o conceito de “pedagogias de gênero”. Para a autora, aprendemos a ser homens e mulheres através de uma miríade de artefatos culturais além dos meios de instituições formais como a escola e a família. Logo, a mídia atua como uma máquina pedagógica que ensina, repete, premia e pune corpos. Como observa Meyer (2005, p. 16), o gênero abrange “todas as formas de construção social, cultural e linguística implicadas com processos que diferenciam homens e mulheres”, inclusive os processos que produzem esses corpos como dotados de uma sexualidade coerente. Assim, quando o jornalismo sensacionalista expõe um corpo como “criminoso” ou “desviante”, não está apenas relatando um fato: está ensinando ao público quais vidas são valiosas e quais são descartáveis. É nesse sentido que a imprensa da ditadura funcionou como um currículo cultural da abjeção, alfabetizando o país no ódio às travestis.

Esse mecanismo exige uma compreensão da microfísica do poder proposta por Foucault. Em *História da Sexualidade* (1999), o filósofo desmonta a ideia de que o poder residiria exclusivamente no aparato estatal ou na violência policial direta, demonstrando que a sexualidade opera como dispositivo de segurança e gestão da vida. O Estado moderno desenvolveu técnicas de esquadrinhamento que transformam atos transitórios em identidades fixas, viabilizando uma vigilância contínua sobre os rotulados como “anormais”. Foucault (1999, p. 89) é categórico ao afirmar que o poder não é um objeto que se possua, mas uma relação que se exerce: “é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”. Isso significa que o controle sobre a travestilidade durante a ditadura não

emanava de um centro único, mas circulava por uma rede capilar, constituindo o indivíduo de fora para dentro e fixando-o numa "verdade" patológica da qual dificilmente poderia escapar.

É nesse ponto que a teoria de Judith Butler é importante para desarticular a distinção hierárquica entre o "original" (cis) e a "cópia" (trans). Em *Problemas de Gênero*, Butler (2003) empreende uma crítica à metafísica da substância, rompendo com a crença equivocada de que nossas ações externas seriam apenas o reflexo de uma verdade interna, biológica ou psicológica. Em seu lugar, a autora propõe a performatividade: o gênero não é a externalização de uma essência, mas uma produção discursiva que cria, retroativamente, a ilusão de uma interioridade essencial. Nas palavras de Butler (2003, p. 27), o gênero é "uma espécie de construção persistente que passa pela falsa impressão de ser natural". O corpo, portanto, não tem um gênero: ele faz um gênero por meio de uma repetição estilizada de atos. A identidade de gênero é, nessa perspectiva, resultado de um processo contínuo que, ao sedimentar-se no tempo, adquire a aparência de substância natural.

Salih (2012), ao interpretar Butler, destaca o caráter coercitivo dessa performance. A nomeação do sujeito já inaugura um processo de citação forçada da norma. Para Salih (2012, p. 232), a feminilidade corporalmente encenada é uma "citação forçada de uma norma, cuja complexa historicidade é indissociável de relações de disciplina, regulação, punição". O sujeito é compelido a repetir a norma para se qualificar como viável e reconhecível.

Butler (2003, p. 162) afirma que "a marca do gênero parece 'qualificar' os corpos como humanos". Aqueles que falham em citar corretamente a norma são lançados ao domínio do abjeto, do "não humano", daquilo que não importa. Por romperem a coerência esperada entre sexo, gênero e desejo, expõem a fragilidade da norma e, por isso, são punidos com a violência simbólica e física. Habitam, nos termos butlerianos, a zona de exclusão necessária para que o "humano" se defina por contraste.

Portanto, a violência discursiva encontrada nos jornais e a representação construída no cinema são operações políticas de desumanização. Como aponta Márcia Tiburi (2013, p. 22), "o discurso habita o corpo e, de certo modo, faz esse corpo confundir-se com ele". Ao examinar a produção cultural brasileira, esta pesquisa analisa, em última instância, como o discurso hegemônico tentou fixar as travestis na abjeção e como, paradoxalmente, esses mesmos corpos encontraram brechas para resistir e existir, reivindicando a própria humanidade.

É importante frisar que a análise dos corpos que desafiam a norma cisgênera exige, nesta pesquisa, um aparato conceitual capaz de dar conta de sua pluralidade. O foco recai sobre a travestilidade , categoria central deste trabalho, pelas razões históricas e políticas já expostas, mas ela não se deixa isolar: em torno dela gravitam experiências vizinhas e distintas, como as

das transexuais, das transformistas e das *drag queens*. Para nomear analiticamente esse conjunto sem apagar suas diferenças internas, recorre-se ao conceito guarda-chuva de transgênero, compreendido, em termos estritamente acadêmicos, como categoria que referencia sujeitos unidos pela transgressão das normas de gênero.

A necessidade dessa transgressão decorre da imposição da "matriz heterossexual", como denomina Borba (2015)". Marcada pela heteronormatividade, essa matriz define quais corpos são inteligíveis e quais devem ser marginalizados. Em diálogo com Katz (1996), Borba (2015, p. 96-97) argumenta que a heteronormatividade não é dado natural, mas uma construção discursiva de viés político, que opera por um controle minucioso do sexo dos indivíduos e exige que as normas sejam "constantemente repetidas e reiteradas para dar o efeito de substância, de natural" (Borba, 2015, p. 96-97).

Esse processo de repetição revela a fragilidade da norma: se o gênero precisa ser reiterado a todo momento, é porque não é inerente ao sujeito. Assim, os corpos que rompem com a repetição esperada, quebrando a coerência presumida entre sexo biológico, identidade de gênero e desejo heterossexual, expõem as engrenagens dessa construção política.

É crucial ressaltar que a adoção do termo "transgênero" nesta pesquisa não se dá sem exame crítico de sua recepção no contexto brasileiro. Longe de consenso pacífico, a terminologia foi historicamente um campo de batalha. Carvalho e Carrara (2013, p. 337) ilustram essa tensão ao relatar episódio ocorrido no II Encontro Paulista GLBT, em 2004: na ocasião, travestis e transexuais protestavam simulando um "espirro em coro" toda vez que a palavra "transgênero" era pronunciada pela mesa. O argumento do movimento era o de que "transgênero" funcionava como conceito acadêmico e importado, que apagava as identidades políticas específicas construídas na luta diária. Esse episódio condensa a exata tensão que este trabalho procura respeitar. Se, por um lado, a pesquisa mobiliza "transgênero" como lente analítica, por outro reconhece que foi travesti, e não "trans" ou "transgênero", a palavra forjada no chão da rua, da batalha e da militância brasileira. Daí a opção, assumida desde a introdução, por manter a travestilidade no centro e tratar o guarda-chuva como recurso subordinado.

Foi nesse cenário de disputa que se configurou a sigla GLBTT (Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais) em São Paulo, marcando a reivindicação de visibilidade para identidades que recusavam-se a ser diluídas. Portanto, ao empregar "transgênero" ou a abreviação "trans", faz-se ciente de que operam como categorias teóricas de análise das dissidências, jamais como apagamento das especificidades da travestilidade ou da transexualidade.

Se a heteronormatividade busca fixar os corpos, as travestilidades e as transexualidades respondem com a fluidez da construção de si. Travestis, transexuais, drag queens e transformistas, ainda que distintos, partilham um método fundamental de existência: a construção de suas identidades por meio da montagem.

Juliana Gonzaga Jayme (2004) oferece uma contribuição teórica ao propor o neologismo "encorporado" para analisar esse fenômeno. Para a autora, a montagem não é mero adereço externo, mas um processo de construção corporal que visa "encorporar" novas identidades, gêneros e nomes. É na materialidade da carne que a alteridade se torna evidente. Segundo Jayme:

> Pensar gênero em uma perspectiva encorporada permite perceber que ele é fluido e inacabado, sendo progressivamente construído, negociado, performatizado na relação com outras interações sociais. (Jayme, 2004, p. 6-7)

A montagem revela que o masculino e o feminino podem ser performados e manipulados. Jayme (2004), porém, estabelece distinções fundamentadas na relação com o tempo e na profundidade dessa montagem. Para as *drag queens* e as transformistas, ela é ferramenta artística e episódica: a relação temporal é de alternância, mantendo-se identidades masculinas civis durante o dia e performando-se o feminino, à noite, por roupas e maquiagem, ou seja, a identidade feminina é "vestida" e "despida". Já entre as travestis, a montagem rompe a barreira do efêmero, tornando-se um modo de vida. A construção corporal abrange intervenções definitivas ou duradouras e a relação com a montagem é de vinte e quatro horas: elas são travestis em tempo integral, vivendo a identidade de forma ininterrupta.

Embora a tipologia de Jayme (2004) seja essencial para compreender a construção corporal, esta pesquisa diverge em um ponto específico: a definição da temporalidade transexual. Jayme sugere que a relação da pessoa transexual com a montagem seria "para sempre" por estar necessariamente vinculada ao desejo da cirurgia de redesignação sexual. Acompanhando, todavia, as reivindicações contemporâneas dos movimentos sociais e a consolidação dos Estudos Trans, compreende-se que tal visão recai numa patologização sutil, ou num determinismo biológico reverso. Uma pessoa transexual é aquela que não se identifica com o gênero atribuído ao nascer, independentemente de qualquer sentimento de inadequação genital ou de desejo cirúrgico. A identidade reside na autopercepção e na vivência social, não na conformação cirúrgica do corpo a um padrão cisnormativo. A montagem é, portanto, ferramenta de liberdade e construção de subjetividade, não obrigatoriedade médica para validar a existência do sujeito.

O termo cisnormativo, empregado ao longo desta dissertação, remete à formulação de Viviane Vergueiro (2016), que conceitua a cisgeneridade como normatividade, isto é, como a posição não marcada a partir da qual as identidades trans são lidas como desvio, e à noção de cisnorma desenvolvida por Sofia Favero (2020).

A dimensão histórica desse debate não é abstrata. No Brasil do regime civil-militar, a cirurgia de redesignação situava-se à margem da legalidade: João W. Nery, primeiro homem trans a realizá-la no país, submeteu-se ao procedimento em 1977, de forma clandestina, e narra em *Viagem solitária* (2011) o preço civil dessa escolha, que incluiu a necessidade de refazer a própria documentação e a perda da formação acadêmica anterior.

2.1.1 A travestilidade brasileira: uma genealogia da palavra e do corpo

Se o transgênero funciona como guarda-chuva analítico, é sobre a travestilidade que esta pesquisa efetivamente se debruça. No Brasil, as travestis ocupam lugar singular e irredutível, atravessado por tensões históricas e disputas de significado que convém reconstituir antes de qualquer análise das fontes.

A própria etimologia da palavra, mapeada por Leite Jr. (2008), revela a carga de ocultamento que a acompanha. Do latim *trans* (através) e *vestire* (vestir), o termo foi historicamente associado ao "disfarce" e à "máscara", sobretudo nos bailes do Iluminismo europeu, onde vestir-se do outro gênero era brincadeira de salão, uma suspensão momentânea da ordem. Mas há aqui uma inversão decisiva: no contexto brasileiro, a travesti não é disfarce, mas uma construção identitária permanente, encarnada, vivida em tempo integral. A palavra que nasceu para nomear o fingimento passou, entre nós, a nomear precisamente o seu contrário: a verdade mais duradoura de um corpo.

Essa distância em relação ao modelo eurocêntrico é constitutiva. Enquanto na Europa e nos Estados Unidos a transexualidade era capturada pelo discurso patologizante da "disforia", que exigia a cirurgia de redesignação como "correção" destinada a adequar o corpo à mente, a travesti brasileira construiu sua existência na manipulação artesanal da própria carne. Como demonstra Larissa Pelúcio (2009), a travesti opera o que, com Teresa de Lauretis (1994), se pode chamar de uma "tecnologia de gênero" própria, marcada pelo uso do silicone industrial e de hormônios sem supervisão médica, para modelar formas hiperfeminizadas que não perseguem o mimetismo discreto da mulher cisgênera, mas afirmam uma feminilidade exuberante e, por vezes, deliberadamente excessiva. Para a autora, essa construção nunca se completa:

> [...] ser travesti é um processo que nunca se encerra. Construir um corpo e cuidar deste é uma das maiores preocupações das travestis. Estão sempre buscando o que elas chamam de perfeição, o que significa passar por mulher. (Pelúcio, 2005, p. 98)

O "bombar" silicone é, nesse sentido, menos um procedimento estético do que uma tecnologia popular de construção de si, com todos os riscos e a radicalidade que isso implica.

Benedetti (2005), Böer (2003) e Cardozo (2010) observam que essa identidade se constrói na ambiguidade: a travesti não aciona o discurso de "homem" e, embora mobilize signos do feminino, nem sempre reivindica ser "mulher" no sentido cisnormativo. Habita uma zona de fronteira. Tal liminaridade, contudo, deve ser lida como posicionamento político e social. É crucial sublinhar, ainda, que essa fronteira jamais foi habitada de modo homogêneo: as travestis são existências plurais, e a distinção entre travesti e transexual no Brasil das décadas de 1970 e 1980 assumiu nítido recorte de classe e raça. A travesti era frequentemente associada às classes populares, à prostituição e à "batalha" nas ruas, tornando-se o alvo preferencial da higienização policial e, não raro, as travestis negras e pobres ocupavam o degrau mais exposto dessa hierarquia da violência. Já a figura da "transexual" comparecia no imaginário como aquela que acessava o saber médico-hospitalar em busca de uma "passabilidade" capaz de lhe garantir trânsito social menos violento.

Berenice Bento (2006), sugere o termo "identidades transviadas" para descrever essas existências que desafiam a binaridade estrita. Elas operam como um "terceiro gênero", ou uma fissura na norma, cuja potência reside precisamente na recusa em se adequar às categorias preestabelecidas. Para Bento (2006), a travesti denuncia a artificialidade de todo gênero: ao ostentar um corpo que combina atributos biológicos masculinos com uma construção estética feminina levada ao paroxismo, provoca o que a autora chama de "pânico de gênero". A travesti não é, pois, cópia malfeita da mulher, mas entidade ontológica própria que, ao circular pela cidade, desestabiliza a segurança do sujeito "normal", tornando-se, a um só tempo, objeto de desejo inconfessável e alvo da fúria corretiva do Estado.

Historicamente, as ciências *psi* — psiquiatria, psicologia, psicanálise — utilizaram o termo "travestismo" para catalogar essas vivências. O sufixo -ismo, como alertam Cardozo (2009), Duque (2009) e Pelúcio (2005), carrega uma conotação patológica, remetendo a transtornos, doenças ou desvios comportamentais a serem "curados" ou corrigidos. Nesta pesquisa, opera-se uma ruptura epistemológica ao adotar o conceito de travestilidade: a troca pelo sufixo -dade como em "humanidade" ou "identidade" — desloca o foco da patologia para a existência, designando um modo de ser, uma construção social e subjetiva legítima (Amaral et al., 2014).

Essa postura estende-se ao tratamento pronominal. Seguindo a diretriz de Bento (2008) e as reivindicações dos movimentos sociais, emprega-se o pronome feminino para referir-se às travestis, respeitando o gênero com que se apresentam socialmente, independentemente da genitália. A única exceção ocorrerá na citação direta de documentos de época. Para lidar com esses documentos, adota-se a proposta de Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva (2012): substitui-se o termo tradicional "fontes" por "textos-vestígios", pois reconhece que o passado não se preserva integralmente, o que nos chega são restos, fragmentos e palimpsestos de vidas narradas sob a ótica do opressor.

A recusa em aceitar a travestilidade como forma de vida legítima resulta naquilo que Foucault (2001) identifica como a produção da anomalia. Historicamente, a medicina e a lei trataram a experiência trans como "filha do crime" ou aberração da natureza, pois sua disposição anatômica embaraçava a lei que distinguia os sexos. Bento (2008, p. 22) é cirúrgica ao descrever o mecanismo: "Na condição de 'doente', o centro acolhe com prazer os habitantes da margem para melhor excluí-los". Ao patologizar essas existências, o sistema normativo fabrica uma justificativa "científica" para a exclusão. A consequência social do processo é a transfobia, definida não como medo irracional, mas como violência estrutural que visa eliminar o "desvio" (Abílio, 2016; Cassemiro, 2015).

Teóricas queer, como Judith Butler (2010), mobilizam o conceito de abjeto para descrever esses corpos. O abjeto é aquilo que foi expelido, o "Outro" radical que não goza do estatuto de humano, a vida que não merece luto, corpos "ininteligíveis" no interior da matriz heterossexual. Esta dissertação, todavia, propõe um passo adiante. Ao analisar o cinema e o jornalismo brasileiros entre 1965 e 1985, percebe-se que a travesti não era apenas "invisível" ou "rejeitada" (abjeta), mas também era ativamente espetacularizada como ameaça ou curiosidade exótica. Ocupava, mais do que o lugar do abjeto, o lugar do Monstro.

Diferentemente do abjeto, que é descartado, o monstro é exibido. Causa horror e fascínio simultâneos. Como aponta Foucault (2001, p. 69), o monstro "combina o impossível e o proibido", sendo aquele cuja simples existência e forma constituem "não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza".

Para situar a discussão da "monstruosidade" no cinema nacional, esta pesquisa dialoga com a análise de Luís Henrique de Jesus Martins. Em sua dissertação *Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro*, o autor operacionaliza o conceito de monstruosidade formulado por Jorge Leite Jr., transpondo-o da etnografia urbana para a análise fílmica. Martins demonstra como a produção audiovisual do país operou historicamente na fronteira entre o desejo e a abjeção, mobilizando a figura do monstro não como mero recurso

narrativo de horror, mas como categoria de inteligibilidade política que organiza os corpos dissidentes.

É fundamental ressaltar que, ao tratar do corpo monstruoso, não se alude ao monstro ficcional do gênero de horror, mas a uma categoria sociológica e política de inteligibilidade, que define como desumanizados os corpos que perturbam a norma. A monstruosidade é aqui entendida como um dispositivo cultural. Jeffrey Jerome Cohen (2000), em sua "Teoria do Monstro", postula que o corpo do monstro é um corpo cultural: nunca mera aberração fisiológica, mas uma construção que reflete os medos, as ansiedades e os desejos de uma época.

Segundo Landa, Leite Jr. e Torrana (2013, p. 90), à luz da terminologia de Giorgio Agamben, o monstro não representa a alteridade absoluta, mas vivencia uma "exclusão inclusiva": posto para fora da humanidade, é mantido próximo o bastante para demarcar a fronteira do "normal", servindo como limite constitutivo do humano. Jorge Leite Jr. (2011) amplia a noção ao afirmar que o monstro funciona como marca hiperbólica de algo fora da ordem, natural, sobrenatural ou moral, operando no limiar do reconhecimento social. Tal figura exerce função simbólica estruturante: conforme Tucherman (2012, p. 101), ao perturbar os sentidos e apresentar-se como "folia do corpo", o monstro introduz, por oposição lógica, a crença na necessidade da "normalidade" humana e do corpo lógico. Sem o monstro, a norma não consegue enxergar-se.

A relação da sociedade com essa monstruosidade é marcada por uma ambivalência profunda e inquietante. Nogueira (2002, p. 47) argumenta que o monstro desestabiliza a razão e gera um misto indissociável de repulsa e fascínio: "Repelente, o monstro atrai-nos; angustiante, ele seduz-nos". Ao contemplá-lo, o sujeito "normal" não recusa uma pulsão de prazer, mas acessa uma visceralidade que, por contraste, confirma a própria integridade corporal. Para o autor, a monstruosidade substitui o belo pelo sublime, habitando a ordem do que é, ao mesmo tempo, terrível e atraente. Wood (2002) complementa: o monstro sempre povoou o imaginário social, mas a categoria do que se considera monstruoso é mutável e historicamente situada. Há uma relação intrínseca entre a monstruosidade e o olhar de quem observa: o monstro não existe em si, é produzido pelo olhar do outro.

Historicamente, essa percepção sofreu mutações epistêmicas significativas. Na Antiguidade e nos primórdios do pensamento ocidental, os monstros eram vistos como "prodígios" — de *monstrare*, aquilo que avisa ou adverte — ou como manifestações do mundo sobrenatural. Figuras hibridizadas como centauros, sátiros e ciclopes suscitavam reações antagônicas de medo ou riso, mas eram frequentemente lidas como sinais divinos, expressão da vontade dos deuses ou capricho da natureza. Com a ascensão e a consolidação do Cristianismo,

porém, Leite Jr. (2014, p. 7) aponta que a deformidade física passou a ser gradativamente associada à figura do demônio e a uma maldade intrínseca. Se até o século XIII o grotesco ainda guardava uma dimensão cômica e popular, na Baixa Idade Média ele se consolida como a encarnação carnal do pecado, perdendo qualquer face que não a do ódio ao gênero humano. O corpo desviante convertia-se, assim, em prova visual da corrupção da alma.

Essa dinâmica transforma-se radicalmente com o advento da Modernidade e a secularização do olhar, atingindo o ápice no século XIX, com o surgimento das feiras de curiosidades e dos *freak shows*[6]. Jean-Jacques Courtine (2006, p. 279) descreve com precisão como a monstruosidade foi capitalizada por uma cultura visual de massa emergente. "Monstros humanos", pessoas com anomalias físicas, gigantismo ou variações intersexuais, à época classificadas como "hermafroditas", eram exibidos para o entretenimento das multidões urbanas. O monstruoso garante a "irrupção do extraordinário na banalidade do cotidiano", convertendo seres humanos em signos mercadológicos e fazendo circular a "moedinha da anomalia". Nesse período, o olhar sobre o monstro era o do colonizador sobre o exótico: uma curiosidade que reafirmava a superioridade do observador.

Como observa Leite Jr. (2014, p. 15), o avanço da medicina clínica e da biologia converteu o antigo bufão ou prodígio em um "erro da natureza". Georges Canguilhem (2009), em *O Normal e o Patológico*, demonstra como a anomalia deixa de ser mera variação para tornar-se patologia que exige correção. O medo cede lugar à pena, e o olhar curioso dos *freak shows* entra em conflito com a racionalização científica e higienista. Courtine (2006, p. 292) destaca que essa racionalização progressivamente retira legitimidade à exibição pública do anormal, empurrando esses corpos para o confinamento institucional em hospitais psiquiátricos e asilos. O monstro sai da praça pública e entra no laboratório.

Na virada para o século XX, opera-se um deslocamento crucial na anatomia do monstro: a concepção internaliza-se, migrando da deformidade física visível para a deformidade da mente e da moral. Com base na genealogia dos "anormais" de Michel Foucault (2001), Leite Jr. (2014, p. 17) argumenta que o discurso científico-jurídico passou a concentrar-se nos "incorrigíveis": as aberrações de conduta, as perversões, as exasperações mórbidas. O monstro contemporâneo deixa de ser apenas o corpo disforme para tornar-se o sujeito de comportamento desviante, o psicopata, o criminoso nato e, sobretudo, o dissidente sexual. É a emergência daquilo que Paul B. Preciado (2008) nomeará de gestão somatopolítica do corpo, na qual a

[6] Os *freak shows* foram atrações populares, sobretudo nos Estados Unidos e na Europa entre os séculos XIX e início do XX, em que pessoas com anomalias físicas, deficiências ou características tidas como "exóticas" eram exibidas como espetáculo de curiosidade para o público pagante.

identidade sexual torna-se o *locus* da verdade do sujeito. É nesse contexto de vigilância moral que as travestis são capturadas pelo imaginário social brasileiro como a nova encarnação da monstruosidade.

Ao não se adequarem ao padrão heteronormativo, esses sujeitos introduzem perturbação nas regularidades políticas e biopolíticas do Estado. Guacira Lopes Louro (2013, p. 82-83) explica que a norma institui uma coerência supostamente natural e compulsória entre sexo biológico, gênero e desejo; a ruptura dessa cadeia lógica transforma o corpo das travestis em "adversário moral" e perigo público. Judith Butler (2010, p. 26) reforça que, quando a cultura constrói o gênero como lei inexorável, aqueles que a transgridem são percebidos como ameaças ontológicas à própria definição de humano. Assim, a travesti é espetacularizada pela mídia sensacionalista e pelo cinema sob a ótica do "monstro moral": figura que provoca fascínio pelo exótico e horror pela violação da norma, ocupando a zona de ininteligibilidade necessária para que a sociedade cisgênera reafirme, pela abjeção do outro, a própria e frágil normalidade.

Dessa forma, a categoria da monstruosidade deve ser compreendida como uma tecnologia de governo capaz de legitimar a exclusão. Ao descrever como o "monstro" é socialmente produzido para demarcar as fronteiras da humanidade, prepara-se o terreno para investigar como o Estado brasileiro, sob a égide do autoritarismo, instrumentalizou esse medo a fim de implementar uma política de higienização social. Desloca-se, a partir daqui, o olhar da genealogia do conceito para sua aplicação histórica concreta, analisando como a defesa da "ordem moral" e da "família" serviu de pretexto biopolítico para a perseguição sistemática, a censura e o policiamento ostensivo das travestis no período ditatorial (1964–1985).

2.2 A biopolítica da ditadura: ordem moral e controle social (1964–1985)

Se o tópico anterior demonstrou como a monstruosidade foi fabricada no imaginário cultural, cumpre agora compreender como o Estado brasileiro instrumentalizou essa monstruosidade como política de governo deliberada. Não é possível analisar o controle sobre as dissidências sexuais e de gênero nesse período apenas pela ótica da segurança nacional ou da perseguição político-partidária; trata-se, à luz de Michel Foucault (2005; 2008), da implementação de um dispositivo biopolítico.

Para dimensionar a gravidade dessa operação, é necessário revisitar a ruptura teórica proposta por Foucault em *História da Sexualidade I: A Vontade de Sabe*r (1988). O filósofo argumenta que, no Ocidente moderno, o antigo poder soberano, caracterizado pelo direito de "fazer morrer ou deixar viver", foi gradualmente sobreposto por um poder inverso: o de "fazer

viver e deixar morrer". A biopolítica não se ocupa apenas do indivíduo pela via da disciplina, mas assume a gestão da vida da população enquanto espécie, assegurando sua produtividade, sua saúde, sua taxa de natalidade e, fundamentalmente, sua "higiene".

Nesse contexto, o Estado autoritário brasileiro identifica os corpos das travestis como patógenos sociais. Sob o regime civil-militar, a dissidência de gênero deixa de ser vista como mero "pecado" ou "crime" isolado para tornar-se um problema de segurança nacional, saúde pública e degeneração racial. Ao instrumentalizar a moralidade, a ditadura ativa aquilo que Foucault (2005) define como Racismo de Estado: uma operação do biopoder que introduz um corte no campo biológico, separando o cidadão produtivo e normativo do que deve morrer, o "anormal", com vistas à purificação da raça nacional. Nas palavras do autor:

> O que inseriu o racismo nos mecanismos do Estado foi mesmo a emergência desse biopoder. Foi nesse momento que o racismo se inseriu como mecanismo fundamental do poder, tal como se exerce nos Estados modernos [...]. É o aparecimento, no campo da vida que o poder tomou sob sua gestão, de um corte entre o que deve viver e o que deve morrer. (Foucault, 2005, p. 304)

Segundo essa lógica, para que o "corpo da nação" permanecesse saudável, vigoroso e produtivo, pilares do projeto "Brasil Potência", tornava-se imperativo extirpar os elementos que encarnassem o vício e a desordem biológica. O ideário do Brasil Potência, disseminado durante o governo Médici, pressupunha a construção de uma nação moderna e asseptizada, capaz de projetar internacionalmente uma imagem de ordem e progresso. O corpo das travestis, ao romper radicalmente com a norma binária que estrutura a família nuclear, era lido pelo aparato como uma anomalia perigosa, um "vírus" capaz de contaminar a juventude e enfraquecer a estirpe nacional que deveria sustentar o desenvolvimento do país. Não por acaso, como demonstra Benjamin Cowan (2016), o regime investiu pesadamente em programas de Educação Moral e Cívica destinados a "imunizar" a mocidade contra a subversão dos costumes, expressão que revela, na própria escolha vocabular, a gramática que equiparava dissidência a contágio.

Como aponta Foucault (2008), a lei, na biopolítica, opera como norma de regularização: sua função é gerir a vida da população por meio da identificação e da neutralização do desvio. Aquele que escapa à norma é convertido em Inimigo Interno, categoria jurídico-militar que fundamentou a perseguição política no Brasil.

A Doutrina de Segurança Nacional (DSN), pilar ideológico gestado na Escola Superior de Guerra (ESG), fundiu-se a essa biopolítica. A DSN não distinguia entre ameaças externas e vulnerabilidades internas; para os militares, a "guerra revolucionária" não era apenas ideológica, mas também moral. Dentro dessa doutrina, o "subversivo" político era equiparado

ao “subversivo” moral: a travesti, a transformista, a prostituta, que ameaçavam a saúde e a moralidade da família brasileira. É precisamente essa a tese central de Cowan (2016): a ditadura brasileira operacionalizou um pânico moral que amalgamou a subversão comunista às manifestações da modernidade, fazendo do gênero e da sexualidade nós cruciais de sua paranoia. Num Estado em que quase tudo podia ser rotulado de “subversivo”, o homossexual e a travesti tornaram-se ameaças tão graves quanto o guerrilheiro.

Essa fusão transformou territórios como a Boca do Lixo em laboratórios de controle social. Operações policiais analisadas por Quinalha (2021) revelam que a repressão às travestis era prioridade de órgãos como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Sob o pretexto de combater a “vadiagem” e preservar os “bons costumes”, o Estado exercia seu direito soberano de morte — simbólica e física — contra sujeitos cuja simples existência desafiava um projeto de governo.

Investigar a ditadura sob esse prisma revela que a gestão da necropolítica, tal como a formula Achille Mbembe (2018), desses sujeitos foi justificada, paradoxalmente, como “defesa da sociedade”. O extermínio simbólico e físico não contradizia o projeto de modernização do regime; ao contrário, era sua condição necessária. Tratava-se de higienizar o corpo social, removendo a “sujeira” que impediria o Brasil de ascender à condição de potência moderna e civilizada.

A ditadura de 1964 instaurou uma verdadeira arqueologia do controle, que amalgamava a Doutrina de Segurança Nacional a uma cruzada moralista de natureza inquisitorial. Como demonstra Cowan (2016), a direita brasileira operou uma simbiose entre anticomunismo e antissexualismo, transformando a alcova em campo de batalha geopolítico.

A retórica da moralidade pública foi o próprio cimento da estrutura golpista, materializado desde o fervor reacionário das “Marchas da Família com Deus pela Liberdade” até os Atos Institucionais.

Renan Quinalha (2021) conceitua esse projeto como uma “utopia autoritária” de assepsia social, em que o regime não buscava apenas neutralizar opositores políticos, mas forjar subjetividades dóceis e normalizadas. Sob essa ótica, a “democracia” propalada pelos militares era categoria teológica e patriarcal, indissociável da preservação da família heteronormativa como unidade de produção e reprodução da ordem. Qualquer existência que tensionasse as fronteiras do binarismo era, por consequência, transmutada em ameaça à Segurança Nacional. Como corroboram os relatórios da Comissão Nacional da Verdade, o Estado brasileiro institucionalizou a figura de um “inimigo interno” de face híbrida, em que a divergência ideológica e a “degeneração moral” eram lados da mesma moeda.

A compreensão da natureza do regime civil-militar exige, portanto, o deslocamento de uma historiografia centrada estritamente nas disputas macroeconômicas ou na repressão aos aparelhos de esquerda. É imperativo incorporar as pautas comportamentais como elementos estruturantes e fundacionais do golpe de 1964. A ditadura não se insurgiu apenas contra o fantasma do comunismo enquanto sistema de produção, mas contra uma "subversão dos costumes" que, na imaginação das elites conservadoras, ameaçava dissolver a célula mater da sociedade. Nesse cenário, conforme assevera Quinalha (2021), a retórica da moralidade pública funcionou como eixo gravitacional da estrutura ideológica do regime, animando uma "verdadeira cruzada repressiva contra setores classificados como indesejáveis e considerados ameaçadores à ordem moral e sexual então vigente" (Quinalha, 2021, p. 42). Essa cruzada manifestou-se na sofisticação dos aparelhos de vigilância, como as Delegacias de Costumes. O Estado buscava punir o desvio e eliminá-lo do campo de visão social, garantindo que o "Brasil Grande" fosse um espelho sem fissuras, no qual o corpo das travestis, em sua irredutível monstruosidade política, não pudesse sequer ser enunciado como humano.

Os Atos Institucionais (AIs), carregavam na letra a missão higienista dos militares.

O Ato Institucional nº 1 (AI-1), de 9 de abril de 1964, já estabelecia no preâmbulo a dupla natureza da intervenção: realizar a "reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil". O texto legal mobilizava uma metáfora patológica reveladora:

> [...] tomar as urgentes medidas destinadas a drenar o bolsão comunista, cuja purulência já se havia infiltrado não só na cúpula do governo como nas suas dependências administrativas. (Brasil, Ato Institucional nº 1, 1964)

Ao diagnosticar a dissidência como "purulência", o Estado autoritário inaugurava sua biopolítica: o corpo social estava infectado e reclamava intervenção cirúrgica. A diretriz foi reiterada pelo Ato Institucional nº 2 (AI-2), de 27 de outubro de 1965, que reforçava, em nome da "recuperação moral" e da "honra nacional", a fusão entre depuração política e depuração dos costumes.

Foi, contudo, com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, redigido pelo então ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva, que a moralidade se consolidou definitivamente como critério de legalidade e de segurança nacional. Inaugurando o período que ficaria conhecido como os "anos de chumbo", o AI-5 autorizou a cassação de mandatos, a suspensão de direitos políticos por dez anos, o fechamento do Congresso e a intervenção direta nos estados e municípios, além de conferir ao Executivo poderes praticamente ilimitados de

censura. Sua faceta mais decisiva para a análise que aqui se desenvolve, porém, foi a supressão do habeas corpus, prevista no Art. 10:

> Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular. (Brasil, Ato Institucional nº 5, 1968)

A esse dispositivo soma-se o Art. 11, que blindava juridicamente toda a repressão, subtraindo-a de qualquer controle:

> Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato Institucional e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos. (Brasil, Ato Institucional nº 5, 1968)

A leitura conjunta desses dois artigos é reveladora para os fins desta pesquisa, pois neles reside o fundamento jurídico do extermínio que os capítulos seguintes documentarão. Se o AI-1 diagnosticara a "purulência" e o AI-2 prometera a "recuperação moral", o AI-5 entregou ao regime o bisturi para operar sem anestesia. Ao remover o *habeas corpus* e excluir da apreciação judicial qualquer ato repressivo, o AI-5 forneceu o instrumento legal que blindou de todo controle a ação policial sobre os costumes. Sob sua vigência, as batidas nas zonas de boemia, o fichamento das travestis e as prisões arbitrárias por "vadiagem" puderam operar sem qualquer contrapeso jurídico, pois o corpo aprisionado já não dispunha do único recurso que poderia libertá-lo. A travesti detida numa ronda noturna não era, formalmente, "presa política"; mas era sobre seu corpo que a suspensão do Estado de Direito recaía com a mesma força, precisamente porque a fronteira entre o "subversivo" e o "desviante", como se argumentou, havia sido dissolvida.

Convém, ainda, situar esses três atos num panorama mais amplo, pois seria um equívoco reduzir o aparato jurídico da ditadura aos Atos Institucionais mais notórios. Entre 1964 e 1969, o regime editou dezessete Atos Institucionais e mais de uma centena de atos complementares, além de uma profusão de decretos-leis, portarias e regulamentos que capilarizavam o controle até o nível do cotidiano. É nesse estrato infralegal que se encontram os instrumentos mais eficazes da perseguição às travestis. A Lei de Contravenções Penais (Decreto-Lei nº 3.688/1941), embora anterior ao regime, foi por ele reativada e intensificada como principal ferramenta de encarceramento, por meio da tipificação da "vadiagem". E, no plano local, dispositivos como a Portaria 390/1976, da Delegacia Seccional Centro de São Paulo institucionalizaram o fichamento compulsório das travestis. O higienismo autoritário operava, portanto, em duas escalas complementares: a dos grandes Atos Institucionais, que suspendiam o Estado de Direito no plano nacional, e a dos dispositivos infralegais, que traduziam essa

suspensão em prática policial cotidiana sobre os corpos. Os primeiros forneciam a blindagem jurídica; os segundos, a operação concreta da "limpeza". É a articulação entre essas duas escalas que explica como a perseguição às travestis pôde ser, ao mesmo tempo, sistemática e invisível aos olhos da legalidade formal.

Para que a biopolítica do Estado pudesse operar a eliminação sistemática ou o encarceramento em massa dos corpos dissidentes, era imperativo, antes de tudo, produzir um regime de verdade capaz de forjar consenso social favorável à exclusão. Segundo Quinalha (2021), a violência estatal, por mais autoritária que fosse em sua estrutura de exceção, carecia de validação discursiva contínua perante a opinião pública, sobretudo junto à classe média urbana que servia de sustentáculo moral ao regime. É nesse interstício que a imprensa brasileira desempenhou papel decisivo: a fabricação estratégica de um pânico moral. Como observa o autor, o controle da dissidência não se dava apenas nos porões do DOPS, mas era pavimentado diariamente pelas manchetes que convertiam a repressão em "defesa da sociedade".

O conceito de pânico moral, formulado por Stanley Cohen (2002), descreve o processo pelo qual uma condição, episódio, pessoa ou grupo é subitamente definido como ameaça existencial aos valores e interesses da sociedade dominante. Em sua formulação:

> Sociedades parecem estar sujeitas, de tempos em tempos, a períodos de pânico moral. Uma condição, episódio, pessoa ou grupo de pessoas emerge para tornar-se definido como uma ameaça aos valores e interesses da sociedade; sua natureza é apresentada de modo estilizado e estereotipado pelos meios de comunicação de massa. (Cohen, 2002, p. 1, tradução nossa)

Quinalha (2021) demonstra como, durante os anos de chumbo, a travesti foi alçada à categoria arquetípica de "demônio popular" (*folk devil*): uma operação de rotulagem em que o desvio é simplificado e hiperbolizado para catalisar ansiedades coletivas. Se a censura prévia exercida pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) vetava rigorosamente a circulação de imagens positivas, humanizadas ou politizadas da dissidência, a imprensa conservadora encarregava-se de preencher esse vácuo com uma hipervisibilidade estigmatizante.

Assim, a travesti era produzida pelo discurso midiático sob o signo da patologia, do perigo e da criminalidade. Quinalha (2021) destaca que essa produção discursiva era parte integrante de um dispositivo de controle voltado a justificar a suspensão de direitos fundamentais. Ao apresentar as travestis como vetor de uma "contaminação moral" ou como agente de uma "criminalidade exótica", a imprensa fornecia o lastro ideológico para que as batidas policiais e as arbitrariedades jurídicas fossem lidas pela população como cumprimento

de um dever profilático. O "monstro" fabricado pelo jornal servia, em última instância, para autenticar o Estado como o único cirurgião capaz de realizar a limpeza necessária no organismo social. É essa engrenagem que o próximo capítulo examinará em detalhe, a partir das 245 matérias que compõem o corpus hemerográfico desta pesquisa.

É preciso, contudo, não tratar a imprensa como um bloco homogêneo. Quinalha (2021) demonstra que o pânico moral foi fabricado por dois registros discursivos distintos, dirigidos a públicos distintos e operando com gramáticas próprias — e é justamente na diferença entre eles que se pode medir o alcance social da produção do monstro.

De um lado, a imprensa de referência, como O Estado de S. Paulo, articulou campanhas higienistas sofisticadas, endereçadas à classe média letrada. O caso paradigmático ocorreu em março de 1980. Aproveitando-se do assassinato do antiquário Agnaldo Guimarães, supostamente cometido por travestis, o jornal lançou a ofensiva editorial intitulada "O perigo dos travestis". Em 25 de março, publicou anúncio de página inteira, em tom alarmista, preparando o leitor para a série de reportagens que viria:

> Eles se vestem de mulher, tomam conta de vários pontos espalhados pela cidade, são violentos e chegam a matar. No começo seu estranho comportamento não chegou a causar muitos problemas. Hoje as notícias sobre assaltos, brigas, escândalos e assassinatos já deixam a cidade com medo. [...] O que a cidade, a Polícia e a Justiça têm a dizer sobre os Travestis? O ESTADO mostra o problema, em matéria especial sexta e sábado. (O Estado de S. Paulo, 25 mar. 1980 apud Quinalha, 2021, p. 35).

A retórica do periódico opera um deslocamento semântico fundamental: a travesti deixa de ser sujeito de direitos para tornar-se, exclusivamente, um "problema" de segurança pública. Ao indagar "O que a cidade, a Polícia e a Justiça tem a dizer?", o jornal convoca o aparato repressivo a agir. As travestis são descritas como invasoras que "tomam conta" da cidade, produzindo uma geografia do medo que justificaria qualquer medida de contenção. O aspecto mais perverso da campanha não foi a denúncia em si, mas a proposição de "soluções" que evocavam o terror de Estado: as reportagens dos dias 28 e 29 de março manifestavam nostalgia explícita dos métodos do delegado Sérgio Paranhos Fleury, figura central do Esquadrão da Morte e símbolo da tortura política no país. Segundo Quinalha (2021), o jornal reabilitava a memória de Fleury como exemplo de eficiência administrativa na gestão da moralidade:

> [...] os dois xadrezes destinados exclusivamente aos travestis estavam sempre cheios [e ele exigia] que o travesti arranjasse emprego; caso contrário obrigava-o a deixar a cidade e, na reincidência da prisão, autuava-o em flagrante por vadiagem. (O Estado de S. Paulo, 29 mar. 1980 apud Quinalha, 2021, p. 37)

Ao reabilitar um torturador como modelo de gestão urbana, a grande imprensa operava a fusão definitiva entre repressão política e repressão moral. A mensagem à sociedade era inequívoca: para combater o "inimigo travesti", métodos de exceção eram não apenas toleráveis, mas desejáveis. O jornal legitimava a "vadiagem", dispositivo da Lei de Contravenções Penais, como ferramenta de limpeza social.

De outro lado, e endereçada a um público inteiramente diverso, operava a imprensa popular sensacionalista, monitorada de perto pelos órgãos de inteligência. Aqui, a gramática não era a da campanha editorial sóbria, mas a do sangue e do escárnio. Exemplar dessa retórica é a matéria que noticiou a disputa a gilete entre dois "invertidos" pelo afeto de um rufião:

> Até torcida houve na briga entre Antônio José de Almeida (Toninha) e José Carlos da Silva (Cacá), que duelaram a giletadas na rua em disputa do amor de um rufião que explorava os dois invertidos e com isso levava uma vida bem-confortável. "Pé de Mesa", o pivô do duelo, assistia orgulhoso as duas bichas cortarem-se mutuamente por sua causa até que, como a sangreira já era demais e a polícia podia aparecer, deu no pé, após ser cumprimentado pelos assistentes. Detalhes na página 4. (A Luta Democrática, Rio de Janeiro, 05. fev 1981, p. 1.)

A leitura da matéria evidencia a mecânica do escárnio popular. O léxico de época — "invertidos", "bichas", "rufião" — inscreve a dissidência sexual e de gênero num registro anterior à consolidação da própria categoria "travesti" nesses veículos, o que confirma, no plano do arquivo, a produtividade de preservar os termos historicamente em uso. Mais do que informar, a reportagem espetaculariza: transforma a violência entre dois sujeitos marginalizados em entretenimento, narrando o duelo com um tom de deboche que convida o leitor a fruir a "sangreira" como espetáculo. O "Pé de Mesa" que assiste "orgulhoso" ao confronto é o duplo, no interior da própria matéria, do leitor que a consome: ambos espectadores de uma dor alheia convertida em diversão. É a pedagogia do escárnio, a mesma que, como se argumentou, colava a dissidência à abjeção física, exibindo o corpo dos "invertidos" ora como cadáver espetacularizado, ora como foco de contágio a ameaçar a "família brasileira".

Seria um equívoco, porém, ler essa imprensa apenas como algoz. A imprensa marrom possuía uma capilaridade popular que a imprensa de referência e, mais tarde, a própria imprensa alternativa politizada, como o Lampião da Esquina jamais alcançou. Vendida nas bancas, lida no transporte público, folheada no balcão do bar, ela dialogava com um público não letrado ou pouco escolarizado, precisamente a parcela da população que partilhava com as travestis os mesmos territórios urbanos da margem. Para as próprias travestis, figurar nessas páginas era uma experiência dilacerada: de um lado, a humilhação do escárnio e a redução a "carne barata"; de outro, paradoxalmente, um dos únicos registros de sua existência no espaço público

impresso. Como observa a historiografia dos grupos marginalizados, é frequentemente no arquivo do opressor, e não em outro lugar, que a existência dos subalternizados deixa seu vestígio: a manchete que desumaniza é também, contra a sua própria intenção, a prova documental de que aquele corpo esteve ali, ocupou aquela esquina, foi temido, desejado, noticiado. A imprensa marrom operou, assim, como um território ambíguo de violência simbólica brutal, mas também de uma visibilidade que, à revelia do projeto higienista, teimava em registrar a sobrevivência daquilo que o regime queria invisível.

A eficácia do pânico moral fabricado pode ser medida pela velocidade da resposta estatal. Apenas dois dias após a série do Estadão, em 1º de abril de 1980, o mesmo jornal anunciava triunfalmente: “Polícia já tem plano conjunto contra travestis”. A matéria relatava que o delegado seccional Paulo Boncristiano e o coronel da PM Sidney Palácios, “impressionados com as reportagens publicadas”, haviam se reunido para traçar um esquema de prevenção. Essa cronologia evidencia o que Quinalha (2021) sugere ser um conluio entre a mídia hegemônica e o aparato de segurança. A imprensa não apenas reportou o fato: encomendou a repressão. Ao converter as travestis em “monstro” que invade o espaço da família, os jornais forneceram o álibi moral para a Operação Limpeza, permitindo que a polícia exercesse seu poder soberano de vida e morte nas ruas de São Paulo sob os aplausos da sociedade civil.

Se a imprensa conservadora forneceu a validação moral para a exclusão das travestis, coube ao aparelho policial do Estado executar a “limpeza” física das ruas. A repressão que se abateu sobre esses corpos durante a ditadura e que, paradoxalmente, se intensificou durante a abertura política, no final da década de 1970 tratou-se de uma política de Estado sistemática, articulada entre delegacias seccionais, a Secretaria de Segurança Pública e o Judiciário.

A principal tecnologia jurídica desse encarceramento em massa não foi o Código Penal, mas a Lei de Contravenções Penais (Decreto-Lei nº 3.688/1941), especificamente o artigo 59, que tipificava a “vadiagem”. A perversidade do dispositivo residia em sua circularidade. Expulsas da escola e do mercado de trabalho formal pela transfobia estrutural, as travestis encontravam na prostituição uma das únicas vias de sobrevivência; como a prostituição não era reconhecida como ocupação lícita, elas eram automaticamente enquadradas como “vadias”. A armadilha era, portanto, sem saída: negava-se-lhes o trabalho formal e punia-se-as, em seguida, por não o possuírem. Essa engenharia autorizava, como aponta Quinalha (2021), detenções arbitrárias a qualquer momento, sem necessidade de flagrante delito. A prisão não visava processar nem julgar: visava “corrigir” e higienizar.

É importante situar essa mecânica jurídica numa história mais longa, que antecede a ditadura. A "vadiagem" e a "gatunagem" já eram, desde a Primeira República, dispositivos de gestão dos corpos indesejáveis — os libertos recém-saídos da escravidão, os mendigos, as prostitutas —, num claro recorte de classe e raça que a criminologia da época, de inspiração lombrosiana, revestia de aparência científica. Ao acionar a vadiagem contra as travestis, o regime militar não inventava um instrumento novo: reativava e especializava uma velha tecnologia de controle social, agora dirigida à dissidência de gênero. Compreende-se, assim, por que as travestis negras e pobres ocupavam o vértice dessa violência — sobre elas incidiam, simultaneamente, o dispositivo racial herdado da escravidão e o dispositivo de gênero renovado pela ditadura.

As chamadas "Rondas" policiais, intensificadas na gestão do secretário de Segurança Erasmo Dias, em São Paulo (a partir de 1977), converteram zonas de sociabilidade como a Praça da República e a Boca do Lixo em territórios de exceção. Em relato etnográfico recuperado por Quinalha (2021), Eduardo Dantas (1979) descreve o clima de terror cotidiano imposto por essas operações:

> "Corre bicharada que a polícia chegou". O alarme soa e de repente começa a correria para todos os lados. A repressão é diária na praça e aumenta no final de semana. E quando o pessoal está a fim de mostrar serviço, leva qualquer um, com ou sem carteira profissional assinada, preto ou branco, bem ou mal vestido. [...] Nessas horas vale a lei do salve-se quem puder. (Dantas, 1979 apud Quinalha, 2021, p. 49).

O relato evidencia que a legalidade era irrelevante diante da vontade soberana da polícia de "mostrar serviço". A extorsão era sistêmica: a liberdade comprava-se, e a violência era o troco para quem não podia pagar. Nesse ponto, o que se observa é a passagem, descrita por Mbembe (2018), do direito de vigiar ao direito de matar: nas ruas, a polícia exercia sobre as travestis um poder soberano sobre a vida e a morte que já não pertencia à ordem disciplinar, mas à necropolítica pura.

A biopolítica higienista atingiu seu paroxismo com a deflagração da Operação Limpeza, sobretudo no contexto da preparação de São Paulo para a visita do papa João Paulo II, em 1980. A ordem era varrer a "imoralidade" do trajeto papal. A Portaria 390/1976, editada pela Delegacia Seccional Centro, institucionalizou o fichamento compulsório de travestis. Inspirado em teorias lombrosianas que associavam traços físicos à propensão criminal, o delegado Guido Fonseca comandou a criação de um arquivo especial cujos prontuários deveriam, segundo a documentação levantada por Ocanha (2014), "ser ilustrados com fotos dos pervertidos, para que os juízes [pudessem] avaliar seu grau de periculosidade". O Estado produzia, assim, uma

verdadeira catalogação do monstro: a periculosidade não se media por atos praticados, mas pela estética e pela identidade. Ser travesti era, por definição estatal, ser perigosa — e essa definição retoma, ponto por ponto, o mecanismo da monstruosidade descrito no tópico anterior, no qual o desvio deixa de ser o que se faz para tornar-se o que se é.

O Poder Judiciário, muitas vezes idealizado como guardião dos direitos, atuou majoritariamente como fiador dessa violência. Diante de *habeas corpus* impetrados para assegurar o direito de ir e vir das travestis, magistrados de altas cortes frequentemente negavam os pedidos, mobilizando argumentos morais para suspender a validade da lei. Exemplo contundente é o posicionamento do Tribunal de Justiça de São Paulo: em acórdão da 1ª Câmara Criminal, o desembargador Ítalo Galli sacramentou a exclusão jurídica desses corpos:

> O trottoir é imoral. Se assim não fosse, a prostituta não se desnudaria na rua. E, se é imoral, a lei não pode proteger. Além disso, o trottoir é contravenção penal, é vadiagem. É um meio ilícito de sobrevivência. (TJSP, Acórdão apud Quinalha, 2021, p. 56)

Ao declarar que "se é imoral, a lei não pode proteger", o magistrado operava uma suspensão do Estado de Direito fundada em critérios religiosos e morais. A travesti era lançada numa condição de anomia jurídica: sujeita à punição da lei, mas alijada de sua proteção. É a formulação exata daquilo que Giorgio Agamben (2002) nomeia como o paradoxo do *homo sacer*, a vida que pode ser eliminada sem que isso configure crime, porque foi previamente banida da comunidade dos que a lei protege. O acórdão de Galli é, nesse sentido, a norma jurídica funcionando exatamente como o dispositivo de exceção previa, revelando que, para as travestis, o Estado de Direito havia sido suspenso por projeto.

Essa aliança entre o pânico midiático, a violência policial e a chancela judicial consolidaram um cenário em que a travesti foi construída como o "inimigo público" ideal. Sob a ditadura, o Estado brasileiro não apenas permitiu, mas incentivou que esses corpos fossem caçados, encarcerados e violentados, preparando o terreno estético e político para a representação marginalizada que se verá refletida — e, por vezes, contestada — no cinema nacional.

A partir de 1983, a lógica de limpeza que orientou essas operações encontraria uma nova justificativa na epidemia de aids, quando o discurso médico passou a emprestar à perseguição policial a linguagem da saúde pública (Pelúcio; Miskolci, 2009). Esse desdobramento, que se estende para além do recorte desta pesquisa, é retomado na seção 3.5.

Em suma, a biopolítica da ditadura, operacionalizada pela cumplicidade entre o pânico midiático, a truculência policial e a omissão judiciária, buscou confinar a travestilidade ao gueto

da abjeção e da criminalidade. O objetivo final da Operação Limpeza e do enquadramento na vadiagem era produzir a invisibilidade social desses corpos, higienizando a paisagem urbana da "imoralidade". A eficácia desse projeto de apagamento, contudo, encontrou fissuras. Paradoxalmente, no mesmo momento em que o Estado intensificava a repressão nas ruas, uma contranarrativa potente começava a se articular — tanto nas margens quanto sob os holofotes. Se a grande imprensa fabricava o monstro, outras vozes disputavam a humanidade e o glamour desses sujeitos. É nessa tensão entre a violência do camburão e o brilho dos palcos que a análise agora se volta para as brechas de resistência: a emergência de uma imprensa alternativa combativa, materializada no Lampião da Esquina, e a ascensão midiática das "musas" que, desafiando a lógica do inimigo interno, tornaram-se ícones da cultura nacional.

2.3 O lampião da esquina e os corpos em ascensão

Se a ditadura militar e a imprensa sensacionalista operavam sob uma lógica biopolítica de silenciamento ou de espetacularização criminalizante dos corpos dissidentes, o surgimento do jornal Lampião da Esquina (1978–1981) representou uma ruptura epistemológica e política fundamental. No contexto da abertura "lenta, gradual e segura"[7] do final da década de 1970, a fundação do periódico inaugurou um sujeito político coletivo que passava a disputar a narrativa sobre si mesmo, recusando o lugar de "monstro" ou de "desvio" para reivindicar a cidadania e o prazer. Nos termos que atravessam esta dissertação, o Lampião opera a passagem decisiva do corpo falado ao corpo falante: pela primeira vez, em escala nacional, aqueles que a imprensa hegemônica e o Estado enunciavam como objeto tomavam a palavra na primeira pessoa.

A gênese do jornal reflete uma estratégia deliberada de subversão simbólica. Sua origem imediata remonta à visita, ao Brasil, de Winston Leyland, editor da revista norte-americana *Gay Sunshine*, cujo encontro com intelectuais brasileiros catalisou a reunião fundadora na casa do pintor Darcy Penteado (Green, 2000). A escolha do nome, debatida por um conselho editorial que reunia figuras de imenso peso cultural — Aguinaldo Silva, João Silvério Trevisan, Darcy Penteado, Antônio Chrysóstomo, Gasparino Damata, João Antônio Mascarenhas, Peter Fry e Jean-Claude Bernardet, entre outros —, buscava confrontar o imaginário nacional. Segundo Quinalha (2021), a denominação "Lampião" operava uma desconstrução do machismo estrutural ao associar um jornal feito por homossexuais à figura do cangaceiro nordestino, ícone

[7] Referência ao projeto de distensão do regime, formulado pelo general Ernesto Geisel (1974–1979) como uma abertura "lenta, gradual e segura", isto é, controlada de cima para baixo pelos próprios militares, sem ruptura com a estrutura de poder.

de virilidade e temor; simultaneamente, evocava a "luz" em um período de obscurantismo censório. A adição de "da Esquina", necessária para diferenciar a publicação de um homônimo gaúcho, adensou semanticamente o projeto: a "esquina" remetia ao território da marginalidade urbana, da prostituição e da sociabilidade noturna por onde transitavam gays, lésbicas e travestis, convertendo o espaço da exclusão em lugar de enunciação.

Embora tributário de uma tradição anterior, a chamada "imprensa rosa-choque" ou mimeografada, como O Snob (1963) e Le Sophistique, que circulavam de forma restrita e clandestina (Green, 2000)[8], o Lampião inovou ao romper o cerco da guetização. Foi o primeiro jornal voltado às sexualidades dissidentes com distribuição nacional e venda em bancas, disputando espaço físico e visual com a imprensa hegemônica. Disputava-se, ali, literalmente o mesmo balcão. Ao longo de suas trinta e sete edições regulares, além da edição experimental "número zero" de abril de 1978, com tiragens que oscilaram entre dez e quinze mil exemplares (Green, 2000), o periódico manteve essa aposta na visibilidade frontal.

O editorial de estreia, "Saindo do gueto" (abril de 1978), estabelecia a tônica política que guiaria a publicação. Ao formular a pergunta "um jornal homossexual, para quê?", o coletivo respondia com a recusa à patologização. Trevisan (2018) aponta que o objetivo era a destruição da "imagem padrão" do homossexual como ser das sombras, amaldiçoado ou criminoso. Tratava-se de politizar a condição de minoria oprimida, convertendo a vergonha socialmente imposta em orgulho e reivindicação de direitos. É significativo que o programa do jornal se enuncie como um sair, do gueto, da sombra, do armário: um vocabulário espacial que responde, ponto por ponto, à geografia da exclusão que a polícia e a imprensa marrom impunham aos mesmos corpos. Se o Estado confinava, o Lampião propunha o desconfinamento simbólico.

Essa postura colocava o jornal numa posição de duplo enfrentamento. De um lado, combatia a moralidade conservadora do regime e a violência policial; de outro, tensionava os setores da esquerda tradicional, que amiúde reproduziam a homofobia ao tratar as pautas de costumes como "desvios burgueses" ou como questões secundárias diante da luta pela redemocratização. O jornal ecoava, assim, a provocação de Fernando Gabeira que se tornou lema daquele momento, defendendo que a libertação do corpo era intrínseca à libertação política. Esse duplo enfrentamento é teoricamente decisivo para esta pesquisa: ele demonstra que a norma de gênero que produzia o "monstro" não era monopólio da direita autoritária, mas

[8] O Snob (1963–1969), editado no Rio de Janeiro por Agildo Guimarães, é considerado o mais longevo e influente periódico da chamada "imprensa gay" mimeografada anterior ao Lampião, circulando de modo restrito entre redes de sociabilidade homossexual.

atravessava também o campo progressista, revelando a heteronormatividade como uma estrutura transversal ao espectro político — precisamente o que Butler (2003) descreve ao situar a matriz heterossexual aquém das divisões ideológicas convencionais.

Um dos aspectos mais notáveis dessa "tomada da palavra" foi o uso estratégico da linguagem. Edward Macrae (2018) e James Green (2000) destacam como o jornal se apropriava do vocabulário injurioso, "bicha", "boneca", "fanchona", "tetéia", para ressignificá-lo. Em vez de adotar uma linguagem clínica ou higienizada em busca de respeitabilidade, os redatores mobilizavam o escárnio, o deboche e o pajubá como ferramentas de afirmação identitária. Trata-se de uma operação que a teoria contemporânea reconheceria como ressignificação performativa: nos termos de Butler (1997), o insulto pode ser desviado de sua função ferina e reinvestido pelo próprio grupo injuriado. Como argumenta a filósofa:

> Desapropriar a força da linguagem injuriosa para contradizer a injúria constitui uma estratégia que resiste à solução da censura patrocinada pelo Estado [...]. A ressignificação do discurso requer a abertura de novos contextos, falar de formas que ainda não foram legitimadas, produzindo daí legitimação em uma forma nova e ainda futura. (Butler, 1997, p. 41, tradução nossa)

Quando o Lampião escrevia "bicha" com orgulho, capturava-lhe a força e a virava contra quem a disparava. Era, nos termos desta dissertação, o monstro que tomava a palavra, que falava, ria e produzia cultura, recusando-se a ser apenas descrito.

Essa estratégia discursiva funcionava como contraponto radical à representação da homossexualidade e da travestilidade na grande imprensa e nos pasquins, como *Notícias Populares* e *O Dia*. Enquanto esses veículos construíam a narrativa de que "bicha, quando não é doente, é delinquente", associando invariavelmente a dissidência ao crime de sangue ou à depravação (Quinalha, 2021), o Lampião humanizava esses sujeitos. O jornal denunciava que, na imprensa tradicional, o homossexual e a travesti só se tornavam visíveis para ter o caráter desqualificado: culpados quando réus, ridicularizados quando vítimas. É a mesma lógica que analisamos no tópico anterior, agora nomeada e contestada por dentro, pela pena de quem a sofria.

Além de sua função jornalística e literária, o periódico atuou como catalisador da organização política. Foi pelas páginas do Lampião e pela seção de cartas dos leitores que se formou a rede de solidariedade que culminaria na criação do grupo Somos[9] e na estruturação do Movimento Homossexual Brasileiro (MHB). Como relata uma militante do Somos, em

[9] O grupo Somos de Afirmação Homossexual, fundado em São Paulo em 1978/1979, é considerado o primeiro grupo organizado do movimento homossexual brasileiro em moldes militantes.

entrevista ao jornal em 1979, antes do Lampião não havia nada que pudesse alimentar a esperança daquela comunidade (Quinalha, 2021). O jornal foi, nesse sentido, simultaneamente sintoma e agente: expressão de uma sociabilidade que já fervilhava e instrumento que a organizou politicamente.

Portanto, o Lampião da Esquina não foi apenas um observador das "musas em ascensão", as figuras artísticas e transformistas que ganhavam palco à época, como Rogéria ou as Divinas Divas, mas o próprio palco discursivo que permitiu que essas figuras fossem lidas como ícones culturais e políticos, e não como aberrações. Ao iluminar as esquinas, o jornal desmontou, peça por peça, a engrenagem que fabricava o monstro, propondo em seu lugar a existência de um sujeito de direitos, plural e desejante. Convém, todavia, não idealizar o alcance dessa ruptura: como se verá a seguir, a visibilidade conquistada por certas musas no mesmo período obedeceu a uma lógica bem distinta e bem mais ambígua da que animava o projeto combativo do Lampião.

A disputa pela inteligibilidade desses corpos não se travava apenas no campo da imprensa alternativa e militante. Paralelamente à trincheira política cavada pelo Lampião da Esquina, observou-se, entre 1965 e 1985, a ascensão midiática de performistas que, embora partilhassem a estigmatização de gênero, adotaram uma estratégia de sobrevivência distinta: a hipervisibilidade do espetáculo. A mídia hegemônica, operando sob uma lógica biopolítica ambivalente, tratava as travestis ora sob a ótica da demonização, ora sob o fascínio exótico do *show business*. O paradigma dessa tensão é a trajetória de Astolfo Barroso Pinto, autodesignada Rogéria, cuja carreira funciona como um sismógrafo das contradições da ditadura.

Segundo Nicolau (2019), a construção do "mito Rogéria" entrelaça-se com o próprio endurecimento do regime. Sua estreia profissional no espetáculo *Les Girls*, em 1964, coincide com o golpe militar, como a própria artista sintetizou, teria estreado junto com a ditadura (Paschoal, 2016 apud Nicolau, 2019). Diferentemente da estratégia de confronto direto, ou da estética do "lixo" que emergia na Boca do Lixo paulistana, Rogéria investiu numa "engenharia erótica" (Denizart, 1998) pautada pela mímese das divas hollywoodianas e pela sofisticação do teatro de revista. Após temporada na Europa e processos de hormonização no início dos anos 1970, retornou ao Brasil corporificando uma feminilidade que, por ser glamourosa, branca e higienizada, tornava-se tolerável à moralidade burguesa.

É preciso analisar com cuidado a natureza dessa tolerância, pois ela não representa uma exceção à biopolítica do regime, mas a sua outra face. A aceitação de Rogéria pela grande mídia, que culminaria, já no fim dos anos 1980, em sua participação na novela Tieta (1989) na pele da personagem Ninete, revela a perversidade do sistema de classificação social da época.

Rogéria construiu sua subjetividade nos entremeios das categorias de “travesti”, “homossexual” e “transformista”, mas privilegiou estrategicamente as alcunhas de “artista” e “atriz” como escudo (Nicolau, 2019). Ao autodefinir-se como “a travesti da família brasileira”, operava uma negociação com a cis heteronormatividade: sua existência era permitida porque se apresentava como performance de talento, desvinculada da “ameaça” da rua e da prostituição. O talento e o glamour funcionavam, aqui, como um passaporte condicional para a humanidade — concedido a poucas, revogável a qualquer tempo.

Essa validação dava-se por contraste e exclusão, e é precisamente aí que reside o paradoxo: o mesmo aparato midiático que consagrava uma musa exterminava, na página ao lado, as travestis anônimas. Enquanto Rogéria recebia o apoio público de intelectuais e artistas consagrados, como Fernanda Montenegro e Chico Buarque, e vencia o prêmio Mambembe, os mesmos jornais que a celebravam, como a Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo, noticiavam com frieza burocrática as mortes em série de travestis anônimas — “Isabele”, “Léia”, “Aline” —, vitimadas pelo uso de silicone industrial (Nicolau, 2019). A biopolítica da ditadura e da transição democrática operava, assim, uma cisão brutal: de um lado, a travesti “artista”, cujas intervenções corporais eram lidas como refinamento estético; de outro, a travesti “marginal”, cujas modificações corporais eram criminalizadas e cujas mortes não eram passíveis de luto.

Essa distinção entre a morte que comove e a morte que não merece registro encontra formulação precisa em Judith Butler (2015). Para a autora, o poder não apenas distribui a vida e a morte, mas distribui, antes disso, o próprio reconhecimento de quais vidas são vidas — quais são “enlutáveis” e quais podem desaparecer sem que sua perda constitua uma perda. Em suas palavras:

> Uma vida concreta não pode ser apreendida como lesada ou perdida se não for primeiro apreendida como viva. Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras. (Butler, 2015, p. 13)

Aplicada ao nosso corpus, a consagração de Rogéria e o extermínio silencioso de “Isabele”, “Léia” e “Aline” são fenômenos complementares. Uma vida travesti tornava-se enlutável na exata medida em que se depurava de tudo aquilo que a ligava à margem, ou seja, a rua, a prostituição, o silicone clandestino, a pele não branca. A musa era chorável porque a marginal não o era; o brilho de uma dependia da invisibilidade da outra. É o que se pode nomear, retomando a formulação que atravessa este capítulo, como o paradoxo do estrelato: no regime de visibilidade da ditadura, a exceção celebrada e a regra exterminada eram produzidas pelo mesmo gesto.

A comparação com contemporâneas, como Claudia Wonder[10], evidencia essa fratura. Enquanto Wonder, em São Paulo, politizava a identidade travesti, apropriando-se dos espaços marginais e criticando a norma, Rogéria buscava a assimilação, reiterando hierarquias de raça e classe. A figura de Rogéria funcionava, nesse sentido, como um dispositivo de controle: a prova de que o sistema poderia ser "tolerante", desde que o corpo dissidente se comportasse segundo as regras do entretenimento e, mais tarde, se mostrasse "limpo" diante da epidemia de AIDS, doença da qual a artista buscou distanciar-se publicamente por meio de discursos de castidade e medo (Nicolau, 2019). Os escritos da própria artista, reunidos em *Olhares de Claudia Wonder* (2008), permitem acompanhar essa posição em primeira pessoa, e não apenas pelo olhar da imprensa.

Portanto, a visibilidade alcançada por essas "musas em ascensão" não significou, necessariamente, uma ruptura com a lógica do monstro, mas sim a criação de uma categoria de exceção. O brilho dos paetês nos programas de auditório servia, muitas vezes, para ofuscar a violência sistemática que continuava a operar nas esquinas escuras que o Lampião tentava iluminar. Configura-se aqui uma economia perversa da visibilidade, que ecoa a injunção descrita pela crítica como um "goza ou morre": à travesti concedia-se o palco desde que gozasse, entretivesse, seduzisse, fizesse rir e desejar o público burguês; negado ou esgotado esse valor de espetáculo, restava-lhe a calçada, a página policial e a vala. A mesma sociedade que aplaudia a musa sob os holofotes assinava, no escuro, a sentença da anônima. A travesti era aplaudida no palco para continuar sendo abatida na calçada.

Essa tensão entre o extermínio e o estrelato, entre a esquina iluminada pelo Lampião e a esquina vigiada pelo camburão, não se resolveu no campo da imprensa. Ela migrou, com toda a sua ambivalência, para a tela do cinema, o território em que, como se verá no próximo bloco, o corpo das travestis deixaria de ser apenas descrito ou celebrado para tornar-se, ele próprio, matéria de uma disputa estética e política de longa duração.

2.4 A boca do lixo, a estética do grotesco e a pornochanchada

Para compreender a emergência do corpo das travestis como potência estética no cinema brasileiro, é imperativo analisar o território em que essa imagem foi gestada. Enquanto o regime militar, consolidado após o AI-5, projetava, por meio da AERP (Assessoria Especial de

[10] Claudia Wonder (1955–2010) foi performer, cantora, atriz e ativista travesti paulistana, figura central da cena underground e da militância pelos direitos das travestis e das pessoas com HIV/AIDS.

Relações Públicas)[11], a imagem de um "Brasil Grande", simbolizado pela arquitetura monumental e fria de Brasília, o centro de São Paulo consolidava-se como seu negativo fotográfico. A região conhecida como Boca do Lixo, quadrilátero situado no bairro da Luz, nas imediações da Estação Júlio Prestes e delimitado por ruas como as do Triunfo, dos Gusmões e do Vitória, tornou-se aquilo que Fernão Pessoa Ramos (1987) define como o "útero" da produção cinematográfica independente, mas também, na sua contraface, o seu "intestino".

A Boca do Lixo deve ser compreendida aqui como uma heterotopia de desvio, conceito proposto por Michel Foucault (2013) para designar espaços reais que funcionam como contra-sítios: lugares em que as normas sociais são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas. Se a biopolítica da ordem buscava higienizar as ruas, expulsando a prostituição, o crime e a dissidência de gênero para as sombras, a Boca do Lixo exercia uma força centrípeta, atraindo e acolhendo justamente o refugo moral da ditadura. Ela era, nos termos foucaultianos, o avesso topográfico do projeto higienista: onde o Estado produzia assepsia, a Boca cultivava contaminação; onde o regime impunha o silêncio, ela fabricava ruído. Não por acaso, a mesma geografia que a polícia vasculhava em suas batidas, era o solo em que floresceria a imagem cinematográfica da travesti.

Nesse território de exceção, a hierarquia burguesa era suspensa. Cineastas intelectuais, prostitutas, travestis, cafetões, pequenos golpistas e técnicos de cinema conviviam numa simbiose produtiva. Jairo Ferreira (1986), crítico e cineasta que vivenciou esse cotidiano, descreve a Boca como espaço de "invenção" vital, no qual a precariedade material era a própria linguagem. O "Cinema de Invenção", ou "Cinema Marginal", que ali florescia recusava tanto o didatismo sociológico do primeiro Cinema Novo, empenhado em "conscientizar o povo", quanto o padrão de qualidade da incipiente teledramaturgia da Rede Globo.

A opção pela margem era, portanto, uma resposta política à asfixia institucional. Ismail Xavier (2001) argumenta que, diante da impossibilidade de representar diretamente a realidade política, a censura vetava temas como a guerrilha, a tortura ou a fome, os cineastas voltaram-se para a alegoria. A figura do "marginal", do "bandido" e, decisivamente para esta pesquisa, da travesti deixa de ser um problema de segurança pública para tornar-se uma metáfora da condição nacional. Aqui reside uma articulação central do argumento deste trabalho: o mesmo corpo que a imprensa capturava na literalidade da página policial é resgatado pelo cinema no registro da alegoria, isto é, como figura que significa mais do que é. Essa diferença de regime

[11] A Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) foi o órgão de propaganda do regime militar, responsável pela produção de campanhas ufanistas que difundiam a imagem de um país próspero, ordeiro e integrado — o "Brasil Grande".

semiótico, entre a denotação policial e a conotação alegórica, é uma das chaves que distinguem as duas temporalidades da imagem que esta dissertação persegue.

O corpo das travestis, na Boca do Lixo, é o emblema máximo dessa ruptura. Ele encarna a "confusão" e a "anarquia" que o regime tentava conter sob o lema "Tradição, Família e Propriedade". Ao filmar esses corpos como como protagonistas de um cotidiano delirante, o cinema da Boca operava o que Walter Benjamin (1994) chamaria de politização da estética, a resposta emancipatória à estetização da política promovida pelos regimes autoritários. Num país em que a norma era o silêncio e a ordem unida, o ruído visual do corpo travesti funcionava como um grito dissonante. Convém precisar, porém, para não incorrer em idealização: essa dissonância nem sempre era intencionalmente emancipatória por parte dos realizadores. Muitas vezes, a travesti era atraída para a tela pelo mesmo apelo de exotismo e choque que movia a imprensa marrom; o que o cinema fazia de distinto era, ao inseri-la numa construção estética e narrativa, abrir a possibilidade de que aquele corpo transbordasse a função de mero escândalo.

Jean-Claude Bernardet (1991), ao analisar essa produção, sugere que tais filmes optaram por "sujar a tela". Se a propaganda oficial vendia o "Milagre Econômico", o cinema da Boca vendia o lixo. Diferentemente da imprensa marrom, que ia à Boca do Lixo para "denunciar a vergonha" numa postura higienista, o cineasta da Boca ia ao encontro da beleza convulsiva do abjeto.

Essa geografia do abjeto, contudo, não se restringia a São Paulo: funcionava como uma "estética de contaminação" que reverberava em outros centros urbanos. O Rio de Janeiro, cenário de *A Rainha Diaba* (1974), ainda que não tivesse a concentração industrial da Rua do Triunfo, partilhava desse mesmo *ethos* marginal. A Lapa e a zona portuária carioca funcionavam como extensões espirituais da Boca, territórios em que a lei do Estado falhava e a lei do desejo e da navalha imperava.

Falar em Boca do Lixo, nesta pesquisa, é, portanto, evocar um posicionamento ético e estético diante da história. É reconhecer que, durante os anos de chumbo, a resistência cultural não se deu apenas nos centros acadêmicos ou nas canções de protesto, mas também nos becos em que a inteligibilidade de gênero era, diariamente, negociada e filmada.

Se a geografia da Boca do Lixo forneceu o abrigo material, foi a estética do lixo que conferiu ao Cinema Marginal a sua musculatura teórica e provocativa. Para os cineastas do movimento, a beleza e a harmonia narrativa eram cúmplices do simulacro de progresso da ditadura. Nesse sentido, o "lixo" trata-se de filmar o resto, o abjeto, o recalcado da sociedade brasileira. Como sintetiza Bernardet (1991), a proposta era "sujar a tela" para que ela pudesse, enfim, refletir a sujeira de um país que se pretendia limpo por meio da repressão.

É dentro dessa moldura que o corpo das travestis deve ser analisado como dispositivo de agressão. O corpo dissidente torna-se o que Ismail Xavier (2001) classifica como alegoria da degradação nacional: se o país é governado por uma moralidade de fachada que oculta a violência do Estado, o cinema responde exibindo um corpo que é, por si, uma afronta a essa simetria — o corpo "monstruoso" da travesti.

Contudo, é em A Rainha Diaba (1974) que a estética do lixo atinge sua sofisticação máxima no que tange à monstruosidade política. Antônio Carlos da Fontoura mobiliza o que Nuno César Abreu (2006) denomina mimesis periférica: o filme não tenta "explicar" a Diaba pela psicologia ou pela patologia, mas a apresenta pelo excesso, pela maquiagem carregada, pela violência brutal.

Diaba é a encarnação do monstro discutido nos tópicos anteriores: a irregularidade coroada. Ao exercer poder soberano no submundo, ela espelha a arbitrariedade do poder estatal da época. A estética do filme — cores saturadas, cenários kitsch, atmosfera sufocante — recusa o naturalismo para abraçar o grotesco. E aqui o conceito de Mikhail Bakhtin (2010) merece desenvolvimento, por ser uma das chaves analíticas mais férteis para toda a análise fílmica. Em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin formula a noção de realismo grotesco: uma estética da carnavalização em que o corpo, longe de ser o corpo clássico — fechado, acabado, elevado —, é o corpo aberto, excessivo, em contínua transformação. Seu princípio fundamental é o rebaixamento, isto é, a transferência de tudo o que é elevado, espiritual ou abstrato ao plano material e corporal, aproximando-o da terra (Bakhtin, 2010; Leite, 2023). É a esse corpo aberto e coletivo que o autor se refere ao descrever o corpo grotesco:

> Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, Bakhtiniana, São Paulo, 18 (4): e62064p, out./dez. 2023 Todo conteúdo de Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso está sob Licença Creative Commons CC - By 4.0 através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, os seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco. (Bakhtin, 2010, p. 23).

O grotesco carnavalesco inverte as hierarquias: destrona o rei e coroa o bufão, faz do baixo corporal o centro, converte a degradação em força regeneradora. Portanto, a estética do

lixo é a de resistência. Ela compreende que o corpo das travestis, em sua ininteligibilidade perante o regime, é dos poucos capazes de representar a verdade de um país fragmentado. O monstro cinematográfico, nesse contexto, deixa de ser "anomalia da natureza" para tornar-se anomalia política: um corpo-grito que denuncia, pelo brilho e pela navalha, a falência do projeto moderno e higienista da ditadura militar brasileira.

À medida que o regime avançava para sua década final, a produção cinematográfica da Boca do Lixo sofreu uma mutação imposta tanto pela censura quanto pelas demandas de sobrevivência econômica: o experimentalismo radical do Cinema Marginal cedeu espaço à hegemonia da pornochanchada. Esse gênero, longamente negligenciado pela historiografia, é fundamental para compreender o deslocamento da travesti de alegoria política a fetiche comercial. Se, na fase anterior, o corpo dissidente era um dispositivo de choque, na pornochanchada ele se converte em objeto de consumo visual, operando no limite entre o desejo proibido e a reafirmação da norma.

Convém, aqui, precisar a periodização do gênero, pois dela depende o rigor da análise a seguir. Segundo Nuno César Abreu (2006), o ciclo da pornochanchada tem seu período de maior força entre 1972 e 1982, declinando ao longo da década de 1980 por uma confluência de fatores: o fim do prêmio adicional de bilheteria concedido pelo regime, a chegada do sexo explícito (hardcore) às salas, a concorrência do vídeo cassete e o esgotamento da própria fórmula. É decisivo situar Volúpia de Mulher (1984) nesse contexto: a obra não pertence a uma suposta "pornochanchada tardia" enquanto subgênero autônomo e vigoroso, mas emerge, ao contrário, no crepúsculo do ciclo, quando a fórmula erótico-cômica já se exauria e o cinema brasileiro se reconfigurava sob a abertura política e a iminência de novos regimes de produção. Trata-se, portanto, menos de uma pornochanchada plena do que de uma obra de transição, o que, longe de diminuir seu interesse, o adensa: é justamente num filme situado no limiar de duas épocas que se pode observar as tensões de um modelo em vias de dissolução.

Afrânio Catani (1987) argumenta que a pornochanchada funcionou como uma "válvula de escape" tolerada pela biopolítica do regime. Num contexto de repressão sexual e política, o Estado permitia a exibição do corpo "desviante" desde que confinado ao gueto do entretenimento erótico. Em obras como Volúpia de Mulher (1984), a presença da travesti, na figura de Lili Marlene, interpretada pelo ator cisgênero Romeu de Freitas, assinala a entrada dessa corporalidade no mainstream da Boca do Lixo. Essa visibilidade, porém, é atravessada por profunda violência simbólica, a começar pelo fato de que o próprio corpo travesti é, ali, mediado pela performance de um intérprete cisgênero.

Um dos pontos cruciais de análise é o fenômeno do silenciamento vocal. É recorrente, na produção do período, que atrizes travestis tenham suas imagens exibidas, mas suas vozes substituídas, em pós-produção, por vozes de mulheres cisgênero. À primeira vista, poderia tratar-se de mera convenção técnica da dublagem, então corrente no cinema brasileiro. Analisada de perto, contudo, a operação revela-se biopolítica em sentido estrito. O corpo da travesti é oferecido ao olhar masculino como fetiche exótico, sua imagem é lucrativa, desejável, vendável, mas o traço que carregaria de modo mais incontornável a marca de sua dissidência, a voz, é excisado e recomposto segundo a norma. A grave dissonância entre uma imagem hiperfeminizada e uma voz que denunciasse a construção daquele corpo é, assim, suprimida: neutraliza-se a "ameaça" da identidade, preservando-se apenas a superfície consumível. Retomando Guacira Lopes Louro (2004), para quem a identidade de gênero se constrói pela articulação de múltiplos signos, a dublagem opera uma amputação semiótica: subtraído um dos signos constitutivos da montagem, o corpo travesti é reduzido a casca estética para o prazer alheio. Vê-se a travesti; silencia-se-a. Ela é imagem, nunca voz; objeto do desejo, nunca sujeito da fala. A dublagem cisgênera é, em suma, a tradução técnica precisa do que o Estado fazia na rua: deixar o corpo à mostra, mas interditar-lhe a palavra própria.

Além disso, o gênero opera o que Fernão Pessoa Ramos (1987) classifica como a comercialização da margem: o corpo que antes era "lixo" torna-se mercadoria. Essa aceitação no mercado não se traduz, porém, em aceitação social, ao contrário, o filme reforça o estigma ao posicionar a travesti, invariavelmente, no lugar da prostituta, da amante secreta ou do perigo sedutor que deve ser, ao final, punido ou descartado. A narrativa concede-lhe o centro da cena apenas para, no desfecho, restaurar a ordem que sua presença ameaçava: a mesma economia punitiva que, na imprensa, permitia noticiar a travesti apenas para desqualificá-la.

A análise de Volúpia de Mulher permite observar aquilo que Judith Butler (2004) define como os limites da inteligibilidade: o corpo da travesti é visível na tela, mas não é reconhecível como sujeito de direitos ou de afetos legítimos. Existe apenas como o "outro" radical que, a um só tempo, excita e repele. Entre a hipervisibilidade da imagem e a interdição da voz, a pornochanchada encena, no plano estético, o mesmo paradoxo que estrutura todo este capítulo: a travesti é maximamente vista e minimamente reconhecida.

O encerramento deste capítulo teórico permite concluir que o cinema brasileiro entre 1965 e 1985 não constituiu um bloco monolítico. Ele partiu de uma geografia do abjeto, mobilizou uma estética do grotesco como denúncia política e culminou numa indústria do fetiche. Não se trata de uma sucessão linear e substitutiva, mas de três regimes de visibilidade que por vezes coexistiram e se contaminaram, cada qual oferecendo à travesti uma posição

distinta: a soberana do caos, a alegoria da nação, o fetiche punido. Em todas essas fases, contudo, o corpo das travestis foi o campo de batalha onde se encenaram as tensões de uma nação que, sob a máscara da ordem unida, ocultava um desejo incontrolável pelo caos que o "monstro" representava.

Fica assim estabelecido o arcabouço teórico e histórico que sustenta esta investigação. De um lado, mapeou-se a maquinaria discursiva que fabricou a monstruosidade das travestis: a biopolítica de Estado, o higienismo dos Atos Institucionais, o pânico moral da imprensa e a chancela policial-judiciária que confinou esses corpos à abjeção e à vala. De outro, identificaram-se as brechas por onde outra imagem se insinuou: a palavra combativa do Lampião, o brilho ambíguo das musas e a potência dissonante do cinema marginal. É sobre essa tensão fundadora, entre o corpo que a imprensa fabricava como monstro e o corpo que o cinema, por vezes, coroava como potência, que se debruçarão os capítulos seguintes. O próximo, dedicado à análise do corpus jornalístico, examinará em detalhe como operou a fabricação da monstruosidade na imprensa; o terceiro, voltado à análise fílmica, investigará como e em que medida o cinema disputou, subverteu ou reiterou essa mesma fabricação. Se a imprensa capturava a travesti no instante do escândalo, coube ao cinema inscrever, na longa duração do imaginário, as imagens de uma existência possível.

3 AS TRAVESTIS COMO "CASO DE POLÍCIA": A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA NA IMPRENSA (1965–1985)

3.1 Metodologia e corpus

Este capítulo apresenta o percurso metodológico e as ferramentas analíticas mobilizadas para compreender a construção da narrativa sobre as travestis na imprensa brasileira entre 1965 e 1985. Cumpre reafirmar, a opção terminológica exposta na introdução: embora a categoria contemporânea trans ou transgeneridade seja acionada, no plano analítico, como lente ampla para pensar a pluralidade das dissidências de gênero, é a travestilidade que ocupa o centro desta investigação e que orientou, estritamente, o levantamento documental.

No recorte desta pesquisa, o termo "transexual" restringia-se a discursos médico-psiquiátricos incipientes, ao passo que "transgênero" sequer havia sido formulado ou traduzido para o léxico brasileiro. Buscar pelo termo que a época efetivamente usou é, portanto, uma exigência do próprio método arqueológico: como formula Foucault (2008), não se trata de projetar sobre o arquivo as categorias do presente, mas de descrever os enunciados tal como se deram, nas suas condições históricas de possibilidade.

A categoria "travesti" operava, no período, como termo-guarda-chuva e, sobretudo, como dispositivo de rotulagem, empregado de modo indiscriminado pela imprensa e pelo aparato policial. Sob essa alcunha, o Estado e a mídia amalgamavam indistintamente travestis, transexuais, transformistas e qualquer sujeito que rompesse visivelmente com a binariedade de gênero. A metodologia alinha-se, nesse ponto, ao que Jorge Leite Jr. (2011) descreve como um continuum de identidades capturadas sob um rótulo comum de abjeção: ao utilizar "travesti" como descritor na Hemeroteca Digital Brasileira[12], acessa-se não apenas um grupo social, mas o regime de verdade da época, o modo como o jornalismo fabricava a "monstruosidade" por meio de uma nomenclatura que, simultaneamente, hipervisibilizava o escândalo e invisibilizava a humanidade do sujeito.

[12] A Hemeroteca Digital Brasileira, mantida pela Fundação Biblioteca Nacional, é o acervo digital que reúne periódicos brasileiros históricos digitalizados, permitindo a busca por descritores no interior das páginas e constituindo a principal base documental deste capítulo.

Convém, ainda, uma ressalva de coerência com a orientação teórica desta dissertação. Se, no plano do arquivo, “travesti” é a palavra do poder, no plano analítico ela é ressignificada, nos termos discutidos no Capítulo 1, como categoria de existência e resistência. O mesmo significante que a delegacia e o jornal usavam para condenar é aqui reivindicado para restituir, às travestis, a densidade histórica e a pluralidade que aqueles discursos lhes negavam. Trabalha-se, portanto, com a palavra em disputa e é essa disputa, e não a palavra congelada, que constitui o objeto.

A pesquisa estruturou-se em duas frentes complementares: uma análise quantitativa da frequência e da distribuição das ocorrências e outra análise qualitativa fundamentada na Análise de Conteúdo categorial. O recorte geográfico delimitou-se às publicações do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Paraná, polos de intensa tensão urbana e repressão policial no período.

O levantamento macroscópico na Hemeroteca Digital Brasileira revelou um volume expressivo de menções ao descritor. Para dimensionar a evolução histórica dessa presença, os dados foram inicialmente organizados por década, o que permite observar as inflexões do interesse da imprensa ao longo do tempo: a década de 1960 concentrou 7.250 ocorrências, distribuídas em 73 periódicos; a de 1970, 5.199 ocorrências em 66 periódicos; e a de 1980, 6.394 ocorrências em 68 periódicos. Esse mapeamento inicial por décadas cheias tem função exploratória e serve para situar o recorte da pesquisa (1965–1985) num movimento histórico mais amplo, evidenciando três inflexões: a transição da “curiosidade exótica” para a repressão institucionalizada após 1964; o auge do fechamento político nos anos 1970, com a consolidação discursiva da travesti como “ameaça à segurança nacional”; e a explosão de visibilidade na abertura, atravessada, já ao final da série, pelo pânico moral associado à emergência da epidemia de HIV/aids. Essa inflexão final, que coincide com o término do recorte, é examinada na seção 3.5; seus desdobramentos posteriores a 1985 constituem um limite assumido por esta pesquisa. Do conjunto desse universo, isolou-se, para a análise sistemática, o material efetivamente compreendido no recorte de 1965 a 1985.

Desse universo macroscópico procedeu-se a uma triagem qualitativa, que resultou no corpus analítico final de 245 matérias. A seleção orientou-se pelo que Leite Jr. (2011) denomina arqueologia do possível: a busca por rastros de existências sistematicamente apagadas ou distorcidas pelos arquivos oficiais. O critério de inclusão priorizou textos com densidade narrativa, reportagens e notas policiais, por serem os gêneros que mais explicitamente operam a construção do “caso de polícia” e a gestão da visibilidade das travestis. Na seleção, observaram-se os critérios que Bardin (2011) estabelece para a constituição de um corpus: a

exaustividade, a representatividade, a homogeneidade e a pertinência, de modo a assegurar que as 245 matérias fossem, a um só tempo, significativas e comparáveis entre si.

A etapa qualitativa consistiu na aplicação da Análise de Conteúdo (AC), segundo os preceitos de Laurence Bardin (2011). O método foi eleito por sua capacidade de ultrapassar a superfície do texto e desvendar os estigmas e a "pedagogia do medo" implícitos nas entrelinhas da notícia. Como observam Sampaio e Lycarião (2021, p. 6), a AC é uma técnica de procedimentos sistemáticos que permite produzir inferências válidas ao interpretar os fenômenos em seus contextos de produção. A operacionalização seguiu as três fases clássicas do método: a pré-análise, ou leitura flutuante, em que o contato inicial com as 245 matérias permitiu a constituição do corpus e a formulação de hipóteses, momento em que se percebeu a recorrência de um vocabulário clínico e policial voltado à patologização; a exploração do material, ou codificação, em que o texto foi desmembrado em unidades de registro (manchetes, frases, adjetivos), isolando-se os significantes que funcionavam como núcleos de sentido; e o tratamento dos resultados e interpretação, em que os dados brutos se converteram em informação significativa. É nesta última fase que a AC se articula à arqueologia foucaultiana, permitindo ler a notícia não como simples informação, mas como dispositivo de saber-poder empenhado em normalizar a população pelo escárnio ao "monstro".

É preciso explicitar, aqui, a natureza e a gênese das categorias analíticas, ponto decisivo para o rigor do capítulo. As quatro categorias que organizam o corpus não são apriorísticas no sentido estrito, ou seja, não foram impostas ao material a partir de um esquema teórico prévio, tampouco são puramente indutivas. Elas resultam de um procedimento misto, que Bardin (2011) reconhece como o mais fecundo: emergiram do reagrupamento analógico das regularidades observadas no próprio material (a leitura flutuante revelou que as matérias se aglutinavam em torno de certos núcleos de sentido recorrentes), mas foram nomeadas e interpretadas à luz do arcabouço teórico construído no Capítulo 1. Em outras palavras, o material sugeriu os agrupamentos; a teoria da biopolítica e da monstruosidade lhes deu inteligibilidade.

O princípio que ordena as quatro categorias é, portanto, um só: cada categoria corresponde a um regime de visibilidade distinto pelo qual a imprensa capturava as travestis, isto é, a uma posição específica que o dispositivo midiático-policial atribuía a esses corpos no campo do dizível. Não se trata de temas justapostos, mas das diferentes engrenagens de um mesmo dispositivo de sexualidade que, como demonstra Quinalha (2021), visava capturar, classificar e neutralizar a dissidência de gênero. Duas categorias correspondem ao polo da

condenação (a travesti como criminosa e como inimiga do Estado) e duas ao polo da tolerância controlada (a travesti como espetáculo e como celebridade).

C1 — A fabricação do estigma policial. Categoria que aglutina o maior volume de ocorrências, centrada na vinculação estrita da travesti ao universo da criminalidade comum. Aqui, a narrativa opera uma marginalização ontológica: o corpo é reduzido ao "caso de polícia", seja na condição de agressora, seja na de vítima. Trata-se, como sugere Quinalha (2021), de uma cobertura não informativa, mas confirmatória: por meio de manchetes que mobilizam léxicos de perigo e agressividade, a imprensa produz o "monstro" cotidiano. Ao hipervisibilizar furtos e brigas sob o rótulo de "travesti", o jornalismo fornece à classe média o lastro para justificar o medo e a segregação, convertendo a identidade de gênero em prova de periculosidade social.

C2 — A biopolítica da repressão estatal. Distinta da criminalidade comum, esta categoria concentra-se na violência institucionalizada e na patologização, ou seja, no uso do aparato policial para aquilo que o regime denominava "limpeza social". Aqui a travesti comparece como o "Inimigo Interno" da Doutrina de Segurança Nacional, e a repressão se legitima pela defesa da "moral e dos bons costumes" e da "higiene pública". Enquadram-se aqui as batidas sistemáticas na Boca do Lixo e a associação discursiva das travestis a epidemias e doenças. O objetivo é mapear a pedagogia do medo, na qual o Estado atua como cirurgião biopolítico que extirpa o "corpo estranho" para preservar a integridade da família patriarcal e do organismo nacional.

C3 — A ambiguidade da visibilidade artística. Nesta categoria, a travesti transita da página policial para o caderno de cultura: a cobertura de teatro, cinema e shows de transformismo, sobretudo na cena da Boca do Lixo e do Rio de Janeiro. Revela-se aqui a hipocrisia de um regime de visibilidade que, enquanto caça o corpo na rua (C2), o consome e o aplaude no palco como "espetáculo do exótico". A imprensa opera uma fetichização da diferença: a travesti é tolerada apenas enquanto máscara artística ou curiosidade estética. Interessa compreender como o entretenimento funcionava como uma zona de tolerância controlada, que permitia o consumo do "desvio" sem conferir ao sujeito qualquer direito à cidadania fora dos refletores.

C4 — Celebridades e colunismo social. Categoria voltada à visibilidade de figuras que alcançaram o status de celebridade, distanciando-se da marginalidade por meio do capital social ou do "escândalo" inofensivo. Pelo colunismo social e pelas notas de fofoca, certas travestis obtinham integração precária no imaginário nacional (presenças em festas de elite, no Carnaval). Como observa Quinalha (2021), esse "furo no bloqueio" frequentemente reforçava

a norma: a celebridade era aceita como figura VIP, mas sua humanidade permanecia condicionada ao entretenimento da elite cisnormativa. Analisa-se, aqui, como o status de fama operava uma suspensão temporária da abjeção, sem, contudo, desmantelar as estruturas de violência que vitimavam a maioria anônima — o mesmo paradoxo do estrelato examinado, no Capítulo 1, a propósito das musas.

Quadro 1 – Percurso metodológico: categorias analíticas do corpus jornalístico

Categoria	**Regime de visibilidade**	**Definição Operacional**	**Nº de matérias**	**Marcadores léxicos recorrentes**
C1	Condenação	Relatos de crimes, prisões ou violência envolvendo travestis como autoras ou vítimas, em linguagem sensacionalista.	142	*"invade", "expulso", "barbaridade", "quadrilha", "flagrante"*
C2	Condenação	Discursos sobre moralidade, saúde pública, censura e "proteção à família"; a travesti como "problema social".	45	*"bons costumes", "higiene", "vadiagem", "moral", "família"*
C3	Tolerância controlada	Divulgação de filmes, peças e shows de transformismo; foco na performance profissional.	30	*"teatro", "show", "estreia", "transformista", "espetáculo"*
C4	Tolerância controlada	Notas sociais sobre figuras que alcançaram fama, focadas no indivíduo e não no grupo.	28	*"vedete", "musa", "luxo", "diva", "estrela"*

Fonte: Elaborado pela autora (2026).

O detalhamento completo das 245 matérias que compõem o corpus encontra-se sistematizado nos Apêndices A e B, correspondentes, respectivamente, ao Quadro 2 (matérias de 1965 a 1975) e ao Quadro 3 (matérias de 1975 a 1985). A distribuição quantitativa das

categorias ao longo dos dois subperíodos, bem como suas inflexões, será analisada em detalhe no tópico seguinte.

3.2 Cartografia da exclusão: perfis editoriais e territórios

Conforme delineado no tópico 1.2, a aliança macroestrutural entre a grande imprensa e o regime civil-militar foi fundamental para a instauração de uma ordem moral autoritária. Esta pesquisa propõe-se, contudo, a ir além das narrativas dos veículos hegemônicos de circulação nacional. Para compreender a real eficácia da criminalização das travestis, é necessário analisar como esse controle operou de forma capilarizada, no varejo cotidiano dos jornais de província e dos vespertinos populares.

A partir de um ecossistema midiático composto por dez veículos distintos, distribuídos por São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná, propõe-se aqui uma cartografia estruturada pela tipologia editorial. Sob a ótica de Michel Foucault (1979), o poder não se exerce apenas de cima para baixo, de forma coercitiva, mas circula por uma microfísica capilar. A imprensa, em suas variadas vertentes, não foi mero reflexo do Estado, mas engrenagem ativa na produção de um regime de verdade sobre a dissidência de gênero. Agrupar esses veículos por seus formatos revela as diferentes tecnologias de controle que capturavam as travestis.

Antes de percorrer cada eixo, convém apresentar o retrato quantitativo que orienta esta cartografia. A distribuição das 245 matérias pelas quatro categorias, quando desdobrada nos dois subperíodos, revela um movimento histórico nítido. Enquanto entre 1965 e 1975 a cobertura se distribuía de modo relativamente equilibrado entre a criminalização (C1, 30,5%), o controle moral (C2, 30,5%), o espetáculo artístico (C3, 25,3%) e a celebridade (C4, 13,7%), no período de 1975 a 1985 o discurso jornalístico colapsa quase inteiramente sobre a criminalização, que salta para 75,3% das ocorrências. No mesmo movimento, a visibilidade artística praticamente desaparece das páginas, recuando de 25,3% para apenas 4%. Este dado é, por si, uma tese: a criminalização das travestis na imprensa não apenas persistiu, mas se intensificou ao longo do período — e o fez, paradoxalmente, durante a abertura política, quando o país supostamente se distendia. A liberalização do regime, longe de aliviar o cerco discursivo sobre esses corpos, coincidiu com o seu endurecimento. Como se argumentará adiante, esse recrudescimento é, em parte, efeito do agravamento da perseguição e, em parte, efeito da própria composição do corpus, com a entrada, na virada da década, de vespertinos de vocação abertamente policialesca. Ambos os fatores, porém, apontam na mesma direção: a de que a travesti, nos anos finais da ditadura, tornou-se, mais do que nunca, matéria de página policial.

Soma-se a esses fatores, nos últimos anos da série, a entrada do enquadramento sanitário associado à epidemia de aids, que a partir de 1983 ofereceu um fundamento médico à gramática do contágio já presente no noticiário, como se discute na seção 3.5.

A centralidade conferida à imprensa sensacionalista na abertura desta cartografia justifica-se, assim, por essa assimetria quantitativa. Do corpus analisado, os vespertinos de apelo popular, com destaque para o Diário da Tarde (PR) e o Diário da Noite (SP), concentram a maior parcela das publicações atreladas à criminalização (C1).

Para dimensionar a eficácia dessa produção discursiva, é imperativo situar as condições históricas e estruturais desses veículos. O Diário da Noite (SP), vespertino lançado em janeiro de 1925 e adquirido no mesmo ano por Assis Chateaubriand para a cadeia dos Diários Associados, consolidou-se como um dos pioneiros do jornalismo policialesco paulistano (Sodré, 1999). Durante as décadas de 1970 e 1980, direcionava sua linha editorial à classe trabalhadora urbana, valendo-se de grafismo de impacto e da exploração explícita da criminalidade. Conforme aponta a historiografia da imprensa (Barbosa, 2007), esse modelo de jornalismo popular mercantilizava o medo social, oferecendo a crônica policial como espetáculo cotidiano, no qual os corpos marginalizados figuravam como principal matéria-prima para a manutenção das tiragens.

Integrado ao mesmo conglomerado, o Diário da Tarde (PR) exercia uma função análoga na capital paranaense, articulando-se, porém, a um projeto geopolítico e urbanístico local. Ao longo do recorte, Curitiba consolidava seu projeto de "cidade-modelo", alicerçado em discursos de eficiência, assepsia e estrita ordem visual (Oliveira, 2000). Nesse contexto de modernização conservadora, o Diário da Tarde operava como instrumento coercitivo não oficial desse ideal higienista, expondo sistematicamente as "fissuras" da utopia urbana e mobilizando a dissidência de gênero como vetor central de "contaminação" da metrópole em expansão, o que justificava e retroalimentava o estado de vigilância moral da população.

Por serem veículos de apelo popular massivo, seu modelo de negócio e sua linguagem distanciavam-se da sobriedade política, concentrando-se na exploração da criminalidade urbana por meio de manchetes garrafais e grafismo agressivo. Neles, as travestis são capturadas quase exclusivamente pela categoria C1. Apoiando-se no referencial de Vigiar e Punir (Foucault, 1987), percebe-se que esses veículos não se limitavam a noticiar infrações: exerciam a gestão dos ilegalismos. O jornal sensacionalista operava como um espetáculo punitivo contínuo, cujas manchetes não visavam informar, mas produzir o "delinquente" como categoria antropológica à parte.

A análise documental comprova essa tecnologia de poder operada pelo escracho. No Diário da Tarde, a travesti era reiteradamente despida de sua humanidade, exposta pelo uso sistemático do nome masculino de registro ou pela animalização e pelo deboche de suas atitudes. Isso se evidencia em chamadas como "CLÁUDIO, O TRAVESTI, ROUBOU TUDO DE REIMIR SALGADO" (1972) ou "ELE ALÉM DE USAR ROUPAS DE MULHER TAMBÉM É UM GATO" (1974). Ao transmutar a identidade de gênero em farsa ou deboche policial, o jornal rebaixava o sujeito à condição irremediável de "anormal". Nota-se, ainda, a persistência dessa gramática ao longo de toda uma trajetória: as reiteradas chamadas sobre "GILDA", que o periódico acompanha da rua ao hospital, do chafariz da praça à morte, em 1981 e 1983 ("BANHO DE GILDA NO CHAFARIZ DA PRAÇA OSÓRIO", "MORREU 'GILDA', A ALEGRIA DA XV"), revelam como uma única travesti podia ser convertida em personagem folhetinesca do escárnio urbano, sua vida narrada como crônica contínua de anomalia até o desfecho fúnebre.

O Diário da Noite (SP), por sua vez, complementava essa gestão punitiva ao atrelar a travestilidade invariavelmente ao perigo, fornecendo a validação moral para o banimento social. A eficácia da microfísica do poder manifesta-se em sentenças diretas proferidas pelo próprio jornal, como "TRAVESTI VAI SER EXPULSO" (1978) e "BARBARIDADE" (1978). A associação sistemática da travestilidade ao crime contra o patrimônio, a exemplo de "QUATRO TRAVESTIS ERAM LADRÕES DE BOUTIQUES" (1978), naturalizava a perseguição policial como necessidade profilática para "proteger" a classe trabalhadora. É sintomático, ademais, que esse mesmo veículo registre em suas páginas a própria violência letal contra as travestis, ainda que sob a lente do *fait divers*: manchetes como "TRAVESTI ASSASSINADO NA BOCA DO LUXO" (1978, 1979) e "LOUCO JÁ ASSASSINOU DOIS TRAVESTIS" (1978) documentam, a contragosto, a necropolítica em curso nas ruas, o extermínio noticiado com a mesma frieza do registro de ocorrências.

Em Curitiba, o Diário da Tarde atuou como braço discursivo do rigoroso planejamento urbano local. A produção da monstruosidade era essencial para justificar a violência estatal: quando o jornal noticia, com alarde, que a "FEDERAL NÃO QUER TRAVESTI NA CIDADE" (1971), consolida-se uma "verdade" autoritária. A imprensa popular assumia, portanto, um papel pedagógico: ensinava ao leitor comum que a eliminação daquela existência não era violação de direitos, mas um pré-requisito da ordem urbana, convertendo o jornal em engrenagem central do biopoder.

A transição da imprensa sensacionalista para os veículos de prestígio exige uma reconfiguração do paradigma analítico. Este segundo eixo compõe-se de jornais diários de

feição tradicional — o Diário de Notícias (RJ), o Diário Carioca (RJ), O Diário (SP) e o Cidade de Santos (SP) —, publicações cujos modelos de negócio não dependiam da exploração direta do sangue cotidiano. Direcionados à elite política, à intelectualidade e à classe média burocrática, esses jornais assumiam o papel de fiadores da civilidade e do cosmopolitismo (Sodré, 1999). O levantamento revela, contudo, que essa sobriedade era em parte uma fachada: nesses veículos, a distribuição das matérias oscila entre as categorias de controle moral (C2) e de espetáculo (C3), indiciando uma tecnologia de poder mais sofisticada e silenciosa.

Para desvelá-la, recorre-se à noção de gestão dos espaços de tolerância, derivada do referencial biopolítico de Foucault (2008). Diferentemente do jornalismo de escracho, a imprensa de prestígio exercia poder por meio da demarcação de fronteiras simbólicas e geográficas. A travesti não era universalmente expulsa dessas páginas: era enclausurada em territórios discursivos estritamente controlados.

Nos cadernos de cultura, a dissidência de gênero era tolerada e até consumida como idiossincrasia do mundo artístico. Como evidencia O Diário (SP), já em 1965 se publicavam chamadas lisonjeiras como "'LES GIRLS' FAMOSA COMÉDIA MUSICAL DE 'TRAVESTIS', NO INDEPENDÊNCIA". Sob a luz dos holofotes e revestido da aura do espetáculo, o corpo da travesti era destituído de periculosidade política e convertido em mercadoria exótica, assimilável à moralidade elitista. A permissão para existir, todavia, se encerrava quando as cortinas do teatro se fechavam. Assim que a travesti ousava ocupar a rua, os mesmos jornais alteravam o léxico e acionavam a engrenagem repressiva.

O Diário de Notícias (RJ) é paradigmático nessa operação bipolar. O mesmo periódico que, na seção de variedades, anunciava espetáculos de transformismo — "'TRAVESTI' ÀS SEGUNDAS-FEIRAS NO CARLOS GOMES" (1967), "OH! QUE DELÍCIA DE BONECAS" (1968) — acionava a categoria C2 para respaldar a ação policial nas ruas da capital, com chamadas como "TRAVESTI FORA DA LINHA SERÁ PRESO" (1966) e "CAÇA AOS 'TRAVESTIS'" (1969). A microfísica do poder midiático operava, assim, a cisão ontológica do sujeito: a "artista" merecia o aplauso; a cidadã que caminhava pela calçada merecia o camburão. Essa hipocrisia editorial funcionava como um dispositivo de segurança (Foucault, 2008), garantindo que a modernidade cosmopolita das grandes cidades pudesse usufruir do fetiche marginal sem comprometer a "ordem natural" do espaço urbano.

O ápice dessa intersecção entre a biopolítica estatal e o jornalismo de prestígio materializa-se na cobertura do Cidade de Santos. Declarada Área de Segurança Nacional pelo Decreto-Lei nº 865, de 12 de setembro de 1969, em razão da importância estratégica de seu porto, Santos teve suspensa a autonomia política e passou a ser governada por prefeitos

nomeados pelo regime, condição que perduraria até 1983[13]. Nesse território sob tutela militar direta, o periódico atuou não apenas como vigia moral, mas também como guardião do território econômico do regime (Capelato, 1988). Suas chamadas assumiam tom de alerta profilático à população — "CUIDADO COM O TRAVESTI" (1985), "MOSTRA O SEXO OU MORRE" (1985). Aqui, a exclusão ultrapassava o moralismo: na zona portuária estratégica, a travesti era discursivamente convertida em infiltração que ameaçava a própria matriz produtiva da nação. É particularmente revelador que, no fim do recorte, o Cidade de Santos documente a institucionalização do fichamento — "PIC RECEBEU ORDENS E FEZ FICHÁRIO SOBRE TRAVESTIS" (1985), "NOTA DO COMANDO CONFIRMA LEVANTAMENTO DE TRAVESTIS" (1985) —, evidência de que, numa Área de Segurança Nacional, a vigilância sobre esses corpos era tratada com a mesma lógica de inteligência militar aplicada aos inimigos políticos. A travesti, ali, era literalmente um caso de segurança nacional.

O terceiro eixo desta cartografia afasta-se da temporalidade diária do noticiário para examinar o estrato das publicações segmentadas: o periódico religioso O São Paulo, a publicação acadêmica Ciência e Cultura e as revistas de circulação nacional Realidade e Intervalo. Ainda que apresentem volume quantitativo menor do que o dos vespertinos, esses veículos desempenharam uma função estrutural decisiva. Segundo Foucault (1988), o poder sobre a sexualidade dissidente não se exerce pelo silêncio, mas pela proliferação de discursos institucionais que a categorizam, esquadrinham e fixam. A imprensa de nicho funcionou, nesse sentido, como materialização concentrada do dispositivo de sexualidade, cercando as travestis por três vetores normalizadores complementares: o moral, o clínico e o mercadológico.

O primeiro vetor manifesta-se naquilo que se pode descrever como uma aliança médico-pastoral[14], evidenciada pela complementaridade discursiva entre O São Paulo, órgão da Arquidiocese paulistana, e a revista científica Ciência e Cultura. Durante o regime civil-militar, a moralidade cristã e o jargão psiquiátrico convergiram para fundamentar o controle de Estado (Cowan, 2016). No periódico religioso, a travestilidade era codificada sob a chave do poder pastoral: um desvio ético que ameaçava a instituição da família, a ser reconduzido ao rebanho ou dele expurgado. Chamadas como "MENSAGEM AOS PAIS DE FAMÍLIA" (1966) e "EU DEFENDO OS PADRES" (1983) evidenciam como o veículo mobilizava a autoridade

[13] O Decreto-Lei nº 865, de 12 de setembro de 1969, incluiu Santos entre os municípios declarados Área de Segurança Nacional, retirando-lhe a autonomia político-administrativa e submetendo-o a prefeitos nomeados pelo regime, em razão da importância estratégica de seu porto.

[14] A expressão “aliança médico-pastoral” é aqui empregada para descrever a convergência histórica entre o discurso religioso (o pecado) e o discurso médico (a doença) na produção da dissidência de gênero como anomalia, convergência que Foucault analisa a propósito da articulação entre poder pastoral e biopoder.

eclesiástica para demarcar as fronteiras da conduta legítima. Em paralelo, Ciência e Cultura fornecia o lastro de "verdade biológica", enquadrando a dissidência de gênero no léxico da psicopatologia e da anomalia clínica — como em "ESTUDO GENÉTICO E PSICOLÓGICO DO TRANSEXUALISMO" (1971), título que condensa, em si, todo o programa da scientia sexualis discutido no primeiro capítulo: a redução do sujeito a objeto de escrutínio genético e psíquico, a ser decifrado e classificado.

Essa dupla perspectiva atuava como o suporte ideológico prévio que legitimava a violência documentada nas categorias C1 e C2 dos jornais diários. O Estado autoritário justificava o encarceramento nas ruas porque a religião e a ciência já haviam previamente sentenciado a travesti como elemento nocivo à moral e à saúde da nação. Antes que o camburão chegasse, o púlpito e o laudo já haviam preparado o veredito. Há, nessa articulação, uma divisão de trabalho discursivo de notável eficácia: cada instituição emprestava à perseguição a sua própria forma de autoridade, de modo que a violência policial se apresentasse, ao fim, como simples execução de uma condenação já pronunciada em instâncias mais elevadas.

O segundo vetor, por sua vez, operava pela via do fetiche e do espetáculo, protagonizado pelas revistas Realidade e Intervalo. Publicações de reportagem aprofundada e de bastidores televisivos, respectivamente, mobilizavam predominantemente as categorias de divulgação artística (C3) e colunismo social (C4). Nelas, a travesti era capturada pela perspectiva do voyeurismo da classe média urbana. Mesmo a reportagem que se pretendia empática — como a célebre matéria de Realidade "NADA É PIOR QUE A PRISÃO EM UM CORPO RECUSADO" (1972) — operava dentro de um regime de inteligibilidade que convertia a existência trans em enigma a ser desvendado para o leitor cisgênero, espetáculo de interioridade sofrida oferecido ao consumo. A tecnologia aqui não era a do escracho, mas a da curiosidade: um poder que, ao dar visibilidade, também capturava e enquadrava.

Essa tecnologia mercantilizava o "desvio". A revista de entretenimento concedia visibilidade à travesti, mas condicionava-a ao estatuto de mercadoria ou fetiche. Tal dinâmica comprova que a tolerância midiática, durante os anos de chumbo, era essencialmente alienante: permitia-se o consumo visual do sujeito dissidente nas bancas, desde que sua humanidade e sua cidadania permanecessem suspensas. É esclarecedor, ainda, notar como esse vetor mercadológico se articula, ao longo do tempo, com a trajetória das musas analisada no capítulo anterior. As chamadas dedicadas a Rogéria — de "CENSURA VALORIZOU ROGÉRIA" (1969) a "AGILDO E ROGÉRIA VÃO VOLTAR" (1977) —, ou a fascinação em torno de Valéria, "atração no mais famoso cabaré do gênero na Europa" (1970), demonstram que a via do estrelato oferecia a poucas travestis um salvo-conduto precário, ao preço de sua conversão

em espetáculo. No fim do recorte, esse mesmo vetor registraria a ascensão de Roberta Close — "ROBERTA CLOSE", "LA CLOSE" (1984) —, indício de uma inflexão no regime de visibilidade que já apontava para além das fronteiras temporais desta pesquisa.

Cumpre uma ressalva metodológica sobre este terceiro eixo, em nome do rigor. Por tratar-se de veículos de periodicidade não diária e de menor presença no corpus — Ciência e Cultura, em particular, comparece com pouquíssimas ocorrências —, as inferências aqui formuladas têm caráter mais indiciário do que estatístico. Não se pretende, a partir de um punhado de matérias, generalizar a linha editorial dessas publicações ao longo de duas décadas; pretende-se, antes, demonstrar como, mesmo nos interstícios da imprensa segmentada, operavam os mesmos vetores normalizadores que estruturavam o discurso hegemônico. O valor dessas fontes é qualitativo: elas iluminam a capilaridade do dispositivo, sua presença até onde menos se esperaria.

Em suma, a análise integrada destes dez veículos revela que a imprensa periódica, entre 1965 e 1985, constituiu uma engrenagem de vigilância de notável abrangência. As travestis viam-se encurraladas numa cartografia discursiva que lhes reservava apenas posições subalternas: o estatuto de delinquente a ser abatido, nos jornais policiais; o diagnóstico de doente ou pecador a ser corrigido, na imprensa de nicho clínico-pastoral; e a função de mercadoria exótica a ser consumida, nas revistas de entretenimento. Delinquente, doente ou fetiche, jamais cidadã. A imprensa não se limitou, portanto, a refletir um preconceito social preexistente: ela o produziu ativamente, ofereceu-lhe uma gramática e distribuiu-o por todos os estratos da sociedade leitora, do operário que comprava o vespertino ao fiel que recebia o jornal da paróquia, do universitário que folheava a revista científica à família que consumia os bastidores da televisão. Em cada um desses pontos, uma mesma verdade era reiterada: a de que aquele corpo não pertencia à comunidade dos humanos plenos.

3.3 A fabricação do inimigo interno: a biopolítica da ameaça moral

A Doutrina de Segurança Nacional (DSN) não se circunscrevia ao combate do inimigo político armado: operava sob o paradigma da “guerra total”. Como postula Benjamin Cowan (2016), o aparelho repressivo brasileiro e suas ramificações civis estabeleceram uma simbiose discursiva entre a subversão ideológica e a “subversão moral”. A erosão da matriz heteronormativa e da família tradicional era perspectivada como uma tática preliminar de enfraquecimento do organismo nacional. Nesse contexto, as travestis emergem no discurso midiático como a materialização do próprio inimigo interno.

Alicerçando a análise em *Em Defesa da Sociedade* (Foucault, 2005), compreende-se que o Estado autoritário mobilizou o racismo de Estado para justificar a segregação de existências consideradas nocivas à vitalidade da população. A imprensa, ao operacionalizar as categorias de criminalização (C1) e controle moral (C2), funcionou como o laboratório linguístico em que a ameaça travesti foi forjada. Essa arquitetura midiática estruturou-se em três vetores discursivos fundamentais, que se examinam a seguir.

A semântica do perigo

A primeira tecnologia de poder mobilizada pelo ecossistema midiático consistiu na adoção estrutural de um léxico de alarme e emergência para enquadrar a dissidência de gênero no espaço urbano. Sob a égide da DSN, a estabilidade do regime dependia da manutenção de um estado de alerta permanente na sociedade civil. Ao escrutinar o corpus, constata-se que a travesti não era retratada em sua condição de sujeito de direitos em circulação, mas invariavelmente construída como força de ocupação a exigir resposta tática imediata do aparato de segurança.

Essa fabricação linguística do perigo operou o que Foucault (2005) designa como o prolongamento da guerra por outros meios. A imprensa transferiu o vocabulário do campo de batalha para as ruas das metrópoles. A materialidade dessa operação revela-se na chamada veiculada pelo Diário de Notícias (RJ) em 1969: “CAÇA AOS ‘TRAVESTIS’”. O substantivo “caça” acarreta uma destituição ontológica fundamental: o Estado de Direito não caça seus cidadãos, processa-os e julga-os. A caça pertence ao domínio da animalidade e da erradicação sumária. Ao empregá-la, o jornalismo retirava as travestis da esfera jurídica humana e as reposicionava na categoria de animal nocivo, justificando de antemão qualquer violência arbitrária da polícia.

Concomitantemente à animalização, a imprensa instituiu uma rígida geometria moral do território. A manchete “TRAVESTI FORA DA LINHA SERÁ PRESO”, publicada pelo mesmo Diário de Notícias em 1966, explicita a função disciplinar da comunicação de massa. A “linha” não representa uma lei formal, mas a fronteira biopolítica invisível que separava o espaço tolerado do espaço normativo da família cristã; cruzá-la convertia de imediato a existência em ilícito penal. Essa gestão geográfica atinge sua coerção no Diário da Tarde (PR) que, atuando como fiador do projeto de assepsia urbana de Curitiba, sentenciou em 1971:

“FEDERAL NÃO QUER TRAVESTI NA CIDADE”. A formulação, em tom de decreto, legitima a expulsão territorial como desígnio de Estado, apresentando a segregação não como violação de direitos, mas como preceito irrevogável de ordem pública.

A retórica da invasão sofisticou-se ao incorporar léxicos de outras esferas de crise institucional, notadamente a econômica e a demográfica. Em 1965, o Diário de Notícias estampou “INFLAÇÃO DE TRAVESTIS”. A apropriação de um termo macroeconômico para qualificar um grupo populacional ilustra a profundidade do racismo de Estado subjacente ao discurso: a travestilidade é enquadrada não como expressão de existências singulares, mas como praga demográfica que se multiplica à revelia do poder central, ameaçando corromper e desvalorizar o tecido moral da nação. Convém registrar a ironia histórica dessa formulação: publicada em 1965, no limiar do regime, “INFLAÇÃO DE TRAVESTIS” antecipa, em quinze anos, a explosão de matérias criminalizantes que o levantamento quantitativo evidenciou para o início dos anos 1980 — como se a imprensa anunciasse, já ali, o programa que executaria com afinco na década seguinte.

Desse modo, a semântica do perigo atuou ativamente na fabricação do inimigo interno. Ao persuadir a opinião pública de que os centros urbanos padeciam de uma “inflação” de indivíduos indesejáveis a serem caçados, a imprensa pavimentou o terreno discursivo para a etapa seguinte do dispositivo: a patologização e a exigência de uma profilaxia social violenta.

A profilaxia social e a medicalização do desvio

O segundo vetor fundou-se na intersecção entre o léxico jurídico-penal e o vocabulário médico-higienista, consolidando o que se pode definir como a medicalização do desvio. Para que a fabricação do inimigo interno fosse assimilada como verdade inquestionável, o Estado necessitava de ancorar o controle moral num pretenso rigor biológico. Como demonstra Foucault (2001) em *Os Anormais*, o aprimoramento do biopoder exige que a transgressão deixe de ser lida estritamente como infração à lei e seja recodificada como disfunção orgânica estrutural.

Por esse deslocamento epistemológico, a imprensa construiu a periculosidade inerente às travestis, de modo que a travesti passa a ser temida não pelo que faz, mas pelo que é ontologicamente. A patologização atua, assim, como ferramenta de despolitização absoluta da violência: convertido o sujeito em foco infeccioso ou anomalia psiquiátrica, o aparato policial já não reprime uma cidadã, mas aplica uma profilaxia social agressiva e, aos olhos da classe

média, necessária, destinada a extirpar uma "epidemia" que ameaçaria a sanidade e a moralidade do organismo nacional.

No conjunto documental, a experiência travesti é constantemente enquadrada sob a ótica da fraude biológica e da monstruosidade. O *Cidade de Santos* é exemplo paradigmático. Ao noticiar um fato cotidiano em 1969, estampou: "PARECE MULHER, MAS NÃO PASSA DE UM TRAVESTI". A sintaxe da chamada revela uma condenação ontológica: a expressão "não passa de" opera como veredito de deboche que invalida a identidade de gênero, rebaixando-a a mero engano anatômico. O veículo arroga-se, assim, o papel de inspetor clínico que revela ao público a suposta farsa. A mecânica ganha contornos de extrema agressividade quando a existência travesti se mescla à monstruosidade clínica, como em 1976, no mesmo Cidade de Santos: "ANORMAL SURPRESO: ATACOU UM TRAVESTI". O adjetivo "anormal" comprova o êxito da articulação entre o jargão médico e a crônica policial. Ao rotular as travestis como anormais, a imprensa lhes retira qualquer agência racional, reduzindo seus atos a meros sintomas de uma deficiência orgânica incurável.

O desdobramento prático dessa manobra é a validação de uma profilaxia social. Uma vez que veículos populares como o Diário da Tarde e o Cidade de Santos cristalizam a visão da travesti como agente de contaminação moral, física ou visual, as truculentas operações noturnas do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e das delegacias de costumes deixam de ser percebidas como terrorismo de Estado. Para a família conservadora que consumia essas notícias, as prisões arbitrárias, as agressões e os banimentos convertiam-se em medidas de higienização urbana. A força policial deixa de ser vista como o braço repressor da ditadura para assumir o papel de cirurgião social que remove o tecido doente em nome da pureza da nação.

O desmonte identitário e a pedagogia da humilhação

O terceiro vetor atuou na esfera da coerção simbólica, consolidando o que se pode chamar de desmonte identitário. Com base em *Vigiar e Punir* (Foucault, 1987), entende-se que o poder disciplinar ultrapassa a restrição da liberdade na prisão, operando pela apreensão do indivíduo — exames, registros, a decretação de uma "verdade" autorizada. No que tange à dissidência de gênero, a mídia adotou a estrutura do interrogatório policial para anular publicamente a identidade autodeclarada, orquestrando um verdadeiro ritual cívico de humilhação.

A negação contínua do gênero assumido e a veiculação forçada do nome de registro, prática hoje denominada *deadnaming*[15], não configuravam simples equívocos de terminologia, mas autênticas tecnologias punitivas, destinadas a roubar a dignidade existencial da travesti e a converter sua trajetória de vida numa mentira a ser "consertada" pelo tribunal midiático.

A concretização dessa agressão vincula-se à estrutura gramatical das manchetes, que são meros prolongamentos dos boletins de ocorrência. *O Diário da Tarde* recorria a esse mecanismo de forma reiterada, como em 1972: "CLÁUDIO, O TRAVESTI, ROUBOU TUDO DE REIMIR SALGADO". A combinação entre a revelação do nome de registro e a imposição do artigo masculino produz uma violência dupla, imputa-se o roubo e, simultaneamente, sentencia-se o sujeito ao apagamento de sua identidade. Método análogo de desmascaramento comparece no *Cidade de Santos*, que em 1977 noticiou "SURPRESA: A BELA RENATA ERA MESMO UM 'TRAVESTI'". O termo "surpresa" imprime um caráter humorístico e vexatório, permitindo que a publicação atue como instância de vigilância que "descobre" a verdade anatômica oculta e restabelece a hegemonia cisnormativa supostamente ameaçada pela farsa.

Evidencia-se que o deboche midiático desempenhava um papel biopolítico altamente pedagógico. Ao encolher a travesti a uma caricatura, como na manchete do *Diário da Tarde* de 1974, "ELE ALÉM DE USAR ROUPAS DE MULHER TAMBÉM É UM GATO", os veículos roubavam-lhe qualquer profundidade humana. Se a patologização servia para plantar o medo, o escárnio semeava o desprezo. Trata-se de um riso conservador, no sentido preciso do termo: um riso que não subverte a ordem, mas a reafirma; que não ri com, mas ri de; um riso que produz coesão social entre os que se reconhecem como "normais" justamente por partilharem a chacota do anormal. O leitor que ri da "boneca" ridicularizada é convocado a um pacto: o de que a dor exposta na página é do outro, nunca sua, e por isso pode ser fruída sem culpa. Esse riso, ao excluir a travesti do círculo de empatia social, exclui-a também do direito ao luto: quando a figura é retratada exclusivamente como anedota, "boneca" ou trapaça criminosa, as agressões físicas cometidas contra ela pelo Estado não despertam indignação cívica, mas aceitação silenciosa, quando não franco encorajamento.

Por meio dessa pedagogia da humilhação, o jornalismo instruiu a população brasileira de que a punição pela ruptura com as normas de gênero não começava dentro da viatura policial, mas na obliteração daquela pessoa enquanto ser humano, fornecendo, assim, a justificativa

[15] O termo *deadnaming* designa a prática de referir-se a uma pessoa trans pelo nome que lhe foi atribuído ao nascer e que ela não reconhece como seu — forma de negação de sua identidade. Emprega-se aqui, anacronicamente e de modo deliberado, como categoria analítica para nomear uma violência que a imprensa de época praticava sem dispor do termo.

perfeita para a anulação integral de seus direitos. O medo e o desprezo, plantados lado a lado nas bancas, preparavam o consentimento social para a violência que os aguardava nas ruas.

3.4 O paradoxo da visibilidade: do palco à sarjeta

A análise da cartografia midiática entre 1965 e 1985 impõe a desconstrução de uma premissa recorrente na historiografia do autoritarismo brasileiro: a de que a censura e o controle moral teriam operado por meio do apagamento absoluto e do silenciamento das dissidências de gênero. O levantamento documental que fundamenta esta pesquisa revela dinâmica oposta. A ditadura civil-militar e sua imprensa coadjuvante não invisibilizaram as travestis; ao contrário, geriram sua aparição por meio de uma hipervisibilidade calculada, o que aqui se designa como o paradoxo da visibilidade.

Este subtópico recolhe e articula, sob uma chave interpretativa única, as tensões que os anteriores mapearam em separado. Se a cartografia editorial (2.2) e a anatomia dos vetores discursivos (2.3) descreveram, respectivamente, onde e como a imprensa capturava as travestis, cabe agora demonstrar que essas operações aparentemente contraditórias não são incoerência, mas as duas faces necessárias de um mesmo dispositivo. É essa unidade paradoxal que o conceito de paradoxo da visibilidade pretende iluminar.

Para desvendá-la, mobiliza-se novamente a crítica de Foucault (1988) à hipótese repressiva, discutida no primeiro capítulo. A maquinaria disciplinar moderna opera de modo incisivo, pela incitação à fala e pela produção de realidades vigiadas. A travesti, no corpus, é profusamente reportada, fotografada, consumida. Essa exposição, porém, constituía uma armadilha, dividida por uma barreira espacial e ontológica intransponível entre os holofotes do palco e a marginalidade da sarjeta.

A máquina midiática executava, assim, uma clivagem ontológica no sujeito dissidente. De um lado, a indústria do entretenimento capitalizava a experiência travesti, convertendo-a em produto cultural lucrativo. Nos cadernos culturais, a travestilidade sofria um esvaziamento de sua gravidade política, reconfigurada como fetiche, atração exótica ou vanguarda estética. Configurava-se uma visibilidade de consumo, que facultava à burguesia urbana o deslumbramento pela transgressão a uma prudente distância de segurança. De outro lado, o mesmo aparato fixava a fronteira dessa tolerância: no instante em que a travesti deixava a redoma do espetáculo e reivindicava existir na esfera pública real, o jornalismo acionava a engrenagem de extermínio simbólico. Longe do brilho cênico, ela perdia o estatuto de “vedete

deslumbrante" e era forçada a reocupar as posições de "falso homem", "doente" ou "criminoso".

Logo, a tolerância não era um princípio, mas uma coordenada geográfica: valia sob os refletores e cessava na calçada. É o que se pode chamar de uma cidadania de consumo, uma concessão ilusória que autorizava a aparição da travesti sob a estrita condição de que permanecesse encerrada no quadro inofensivo das artes e da diversão noturna. O palco funcionava como zona de quarentena biopolítica: coberta de plumas e ostentando o título de "artista", a travesti era digerida pela classe média não como sujeito de direitos, mas como bem de consumo exótico. O fetiche operava, portanto, como tecnologia de neutralização, ao converter a travestilidade em objeto de puro desfrute visual, a sociedade desobrigava-se de reconhecê-la como cidadã.

No *Cidade de Santos* de 1985, no exato momento em que os cadernos culturais e sociais enalteciam a serventia lúdica da transgressão, "O CARNAVAL EMBALA A 'NOVA REPÚBLICA'" (C3), as notas de colunismo (C4), as páginas policiais encarregavam-se de restabelecer a higienização do espaço urbano, advertindo o leitor com "CUIDADO COM O TRAVESTI" (C2). A distância entre a seção cultural e a rubrica criminal, no mesmo jornal e no mesmo mês, traduz a mutação imediata do produto de consumo na figura do inimigo interno. A mesma travesti que embalava o carnaval na página de cultura era, poucas folhas adiante, o perigo do qual cumpria ter cuidado.

Essa gestão geográfica atinge seu grau máximo quando a biopolítica recua para dar lugar a uma agressividade de contornos abertamente necropolíticos (Foucault, 2005; Mbembe, 2018). Ainda no *Cidade de Santos* de 1985, a chamada "MOSTRA O SEXO OU MORRE" condensa, numa fórmula, toda a violência da inspeção anatômica sob coação letal, o corpo travesti reduzido à alternativa entre exibir-se e perecer. E a banalização do aniquilamento comprova-se na frieza de *fait divers* de "TRAVESTI ASSASSINADO A FACADAS POR DESCONHECIDO" (1985). Atirada às ruas, despida de qualquer salvaguarda legal, a travesti anônima encarnava a figura que Agamben (2002) nomeia como *homo sacer*: a vida nua, matável sem que sua morte configure crime ou perda digna de luto. A ovação à artista e o apagamento da anônima eram, assim, o direito e o avesso de uma só página.

Cumpre sublinhar, por fim, que esse mecanismo não se extinguiu com o fim da ditadura: afirmou-se como traço estrutural da sociedade brasileira. A própria chamada sobre o carnaval da "Nova República" o demonstra, a redemocratização preservou intacta a serventia da travesti como ornamento festivo, útil para conferir ao novo governo civil uma fachada de tolerância e cosmopolitismo, sem que a isso correspondesse qualquer avanço nas garantias fundamentais de

cidadania. A inclusão da travesti na vitrine do carnaval era, mais uma vez, cidadania de consumo: aplaudia-se a alegoria para não reconhecer a cidadã.

Em síntese, o paradoxo da visibilidade demonstra que a máquina comunicacional consumia a performance artística ao mesmo tempo em que penalizava o simples fato de existir. A projeção concedida à travestilidade era parasitária e de estrita utilidade: para além das fronteiras vigiadas do fetiche, a arquitetura conjunta da imprensa e do Estado garantia que a única rota reservada ao corpo dissidente fosse a repressão, a humilhação pública ou o desaparecimento nas valas das metrópoles. É contra essa engrenagem de visibilidade capturada que o cinema, objeto do próximo capítulo, oporá suas fissuras.

3.5 A aids e a manchete que já estava pronta: risco, contágio e limpeza (1983–1985)

Os anos finais do recorte coincidem com a chegada da epidemia de aids ao Brasil. O primeiro caso registrado no país data de 1980, em São Paulo, mas só foi classificado como aids em 1982; no ano seguinte, a doença passou a ocupar a grande imprensa sob rótulos como "câncer gay" e "peste gay". A própria epidemiologia da época organizou a doença em torno de populações, e não de práticas, na expressão "doença dos 5 H", que reunia homossexuais, hemofílicos, haitianos, usuários de heroína e profissionais do sexo (*hookers*). As travestis, inscritas ao mesmo tempo na dissidência sexual e no trabalho sexual de rua, situavam-se no cruzamento de duas dessas categorias.

A leitura do corpus recomenda prudência quanto ao papel da epidemia na curva de matérias. O maior volume de publicações concentra-se entre 1978 e 1980, antes de a aids existir como objeto jornalístico, e corresponde ao período das rondas policiais no centro de São Paulo e da Operação Limpeza, discutidas no Capítulo 2. A epidemia, portanto, não inaugura a criminalização das travestis na imprensa. O que ela faz é oferecer um fundamento biomédico a um enquadramento que o noticiário já praticava. Como se viu na seção 3.3, a imprensa do período descrevia as travestis como "foco", "contágio" e "contaminação" da cidade muito antes de haver um vírus a nomear. Quando a aids chega, a manchete, por assim dizer, já estava pronta, e o vocabulário sanitário, até então metafórico, ganha um referente clínico.

Susan Sontag (1989) mostrou que a aids foi, desde o início, uma doença lida por metáforas de invasão, poluição e culpa, nas quais o doente aparece como responsável pela

própria condição e como ameaça aos demais. No Brasil, Herbert Daniel e Richard Parker (1991) retomaram a formulação segundo a qual a epidemia biológica foi acompanhada de uma terceira epidemia, a das reações sociais de estigma e discriminação. Na mesma década, Néstor Perlongher (1987) advertia que a aids vinha sendo usada para reconduzir a homossexualidade ao domínio da medicina, reabrindo um campo de controle que os movimentos dos anos 1970 haviam começado a contestar.

Larissa Pelúcio e Richard Miskolci (2009) nomeiam esse processo como dispositivo da aids, cuja operação central é a prevenção do desvio. A noção de "grupo de risco", formulada no campo epidemiológico como instrumento de cálculo, desloca-se para o campo moral e passa a designar pessoas perigosas, e não exposições a um agente infeccioso. Nos termos de Stanley Cohen (2002), o risco converte-se em combustível de pânico moral, e as travestis tornam-se uma figura pronta de *folk devil*. Pelúcio (2009) mostra, em etnografia com travestis paulistas, como o modelo preventivo que se consolidou a partir dessa época passou a governar seus corpos pela chave do risco, ora como alvo de intervenção sanitária, ora como ameaça a ser contida.

A associação entre travestis e aids não permaneceu no plano discursivo. Em fevereiro e março de 1987, já fora do recorte desta pesquisa, a Polícia Civil de São Paulo deflagrou a Operação Tarântula, que deteve cerca de trezentas travestis em doze dias sob o argumento de conter a transmissão do HIV, com base no artigo 130 do Código Penal, que tipifica o perigo de contágio venéreo (Cavalcanti; Barbosa; Bicalho, 2018). A operação tornou explícito o que a imprensa dos anos anteriores sugeria. A lógica da limpeza que orientara as rondas e a Operação Limpeza sob a ditadura continuou após 1985, agora justificada pela saúde pública. A limpeza pela aids foi, nesse sentido, um prolongamento da polícia de costumes por outros meios.

Há, por fim, um movimento inverso que a análise não pode omitir. A mesma epidemia que reforçou o estigma tornou-se, a partir do fim dos anos 1980, um dos eixos de organização política das travestis. Carvalho e Carrara (2013) mostram que o movimento de travestis e transexuais no Brasil se estruturou, em grande medida, por meio de projetos de prevenção ao HIV, como os que deram origem à ASTRAL, em 1992. Figuras como Claudia Wonder, que militou pelos direitos das pessoas vivendo com HIV/aids, indicam que a resposta à epidemia foi também um espaço de fala própria, fora das páginas policiais.

3.6 A biopolítica e a pedagogia do medo na imprensa brasileira

A cartografia discursiva empreendida ao longo deste capítulo, impõe uma inflexão teórica para a sua conclusão. A análise do corpus desvelou que a perseguição sistemática às

travestis não constituiu mero dano colateral do autoritarismo, tampouco simples reflexo do conservadorismo civil. Ao contrário, a segregação dessas existências operou como eixo estruturante da própria tecnologia de dominação do regime civil-militar (1964–1985). O jornalismo impresso, nesse contexto de exceção, abdicou da função de relator da realidade para converter-se em engrenagem ativa, produtiva e indispensável de um complexo dispositivo biopolítico.

Para aferir a eficácia dessa engrenagem, é imprescindível rejeitar a visão instrumental que concebe o jornalismo como mero difusor de dados ou como alvo indefeso da censura. À luz da analítica do poder de Foucault (1979), os jornais brasileiros deram corpo ao conceito de microfísica do poder: o regime não garantiu seu domínio moral apenas por despachos presidenciais ou pela força bruta dos calabouços, mas necessitou de uma teia de micropoderes disseminada pelo tecido social.

Para sistematizar as evidências empíricas do corpus, a conclusão organiza-se em três eixos interligados: primeiro, o modo como o jornalismo operou como máquina de captura biopolítica; segundo, como o deboche e a criminalização ergueram uma pedagogia do medo dirigida às massas; e, por fim, a constatação de que essa engenharia produziu um legado necropolítico tão profundo que resistiu à própria democratização, limite temporal desta investigação.

O primeiro eixo exige uma mudança epistemológica: conceber a imprensa não como espelho passivo da censura ou árbitro isento do cotidiano, mas como mecanismo de captura biopolítica. Vale aqui o postulado de Foucault (1996, p. 10), para quem:

> [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar. (Foucault, 1996, p. 10)

As folhas dos diários foram, nesse sentido, o terreno estratégico em que o regime ditava seu padrão civilizacional. Esse controle alicerça-se no que Foucault (1988, p. 131) descreve como os dois polos do biopoder: de um lado, a anatomopolítica, centrada na “disciplina, no adestramento e na extorsão de forças” do corpo individual; de outro, a biopolítica das populações, encarregada dos “controles reguladores” e da assepsia do corpo social. O tecido midiático agiu como o elo entre essas duas vertentes. Quando um jornal imprimia títulos assentados na anulação identitária ou na condenação prévia, exercia a anatomopolítica: disciplinava o corpo dissidente, forçando-o ao perfil do fraudulento. Quando, simultaneamente, retratava esse corpo como perigo aos bons costumes da nação — mobilizando o léxico

militarizado e higienista da “caça”, da “inflação”, da “invasão” e da “limpeza” —, ativava a face reguladora da biopolítica, entregando ao Estado a sustentação para legitimar o isolamento territorial das travestis.

O segundo eixo cruza a mecânica punitiva com seu propósito pedagógico. Se o desígnio da biopolítica é a administração positiva da vida das populações, cabe indagar como o regime validou, perante os cidadãos, o extermínio organizado de uma parcela da população. Foucault (2005, p. 304), em *Em Defesa da Sociedade*, desata o aparente contrassenso com o conceito de racismo de Estado, definido como:

> [...] o meio de introduzir afinal, nesse domínio da vida de que o poder se incumbiu, um corte: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer. [...] A morte do outro, a morte da raça ruim, da raça inferior (ou do degenerado, ou do anormal), é o que vai deixar a vida em geral mais sadia. (Foucault, 2005, p. 304-305).

A imprensa executou essa clivagem rotineiramente, certificando, pelas rubricas da criminalidade (C1) e do controle estatal (C2), que a travesti integrava o grupo do “degenerado”. Mas a conversão dessa violência em espetáculo de páginas policiais mirava um público que transcendia a própria população travesti. É aqui que a matriz foucaultiana dialoga com o levantamento de Quinalha (2021): a ditadura selou um compromisso com a classe média e as elites conservadoras por meio de uma cruzada moralizadora, para a qual precisava fabricar sucessivos pânicos morais que angariassem apoio popular e, ao mesmo tempo, justificassem a supressão das garantias democráticas.

Nesse jogo, a exibição gráfica do sofrimento, da ridicularização e do encarceramento das travestis exercia um papel estruturante na coesão social, materializando a pedagogia do medo. Cada chamada intimidatória proferia uma lição de civismo repressivo dirigida à família cisgênera. A brutalidade funcionava como advertência didática: as prerrogativas de humanidade, de integridade física e de luto cívico eram privilégios reservados a quem se mantivesse dentro da heteronormatividade. O deboche e o sangue estampados nas páginas instruíam o cidadão médio de que qualquer ruptura da norma acarretaria a perda instantânea das salvaguardas legais. Cultivou-se, assim, uma aliança convencida de que a dissidência de gênero era uma “contaminação”, parcela da sociedade passou a consentir e a celebrar a truculência das ruas, na falsa crença de que eliminar o “outro” asseguraria a salubridade moral do país.

O terceiro eixo demanda uma revisão do marco cronológico que baliza o estudo: 1985. A historiografia consagra a data como a aurora da Nova República e o encerramento oficial da

ditadura. O exame das fontes primárias evidencia, porém, que a passagem ao Estado de Direito não se traduziu em liberdade civil para as travestis. Para decifrar a persistência dessa segregação, é imprescindível acionar a necropolítica de Achille Mbembe (2018), que amplia o biopoder foucaultiano ao situar as "expressões máximas da soberania" no "poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer" (Mbembe, 2018, p. 5). A gestão necropolítica concretiza-se na instauração de "mundos de morte" (Mbembe, 2018, p. 71), territórios de exceção em que grupos inteiros são relegados à condição de "mortos-vivos".

A passagem de um modelo biopolítico de exceção para uma lógica necropolítica em plena democracia comprova-se nas edições do *Cidade de Santos*, de 1985. Enquanto a nação festejava o fim da censura prévia, a folha diária seguia confinando a travesti à marginalidade permanente. A truculência de "MOSTRA O SEXO OU MORRE" (C2) demonstra a sobrevivência do interrogatório físico brutal; a banalização do homicídio atinge seu ápice em "TRAVESTI ASSASSINADO A FACADAS POR DESCONHECIDO" (C1). A imprensa de 1985 não trata a execução de uma travesti como ruptura do recém-inaugurado pacto democrático nem como drama humano a exigir apuração séria: registra o fato com a apatia reservada aos considerados descartáveis. A morte violenta no asfalto não suscita indignação nem luto coletivo porque, pelas regras discursivas da mídia e do governo, aquela existência já fora previamente esvaziada de valor. Dois anos depois, a Operação Tarântula, já amparada no argumento sanitário da aids, confirmaria que essa lógica sobrevivera à transição (ver seção 3.5).

Conclui-se, portanto, que a cartografia midiática de 1965 a 1985 foi o laboratório de uma brutalidade estrutural duradoura. Ao assentar suas narrativas no encarceramento biopolítico, na exibição ostensiva da pedagogia do medo e, por fim, na administração necropolítica da morte, o jornalismo brasileiro ergueu as muralhas de um cárcere que sobreviveu à própria Doutrina de Segurança Nacional. A conversão perene da travesti em ocorrência policial rotineira, ou em cadáver sem nome nas seções criminais, é o espólio discursivo mais sombrio dessa época, um testamento de desumanização que pavimentou o terreno para a letalidade que ainda hoje devasta essa população, e que fez do Brasil, como se assinalou na introdução, o país que mais mata travestis e pessoas trans no mundo.

Contra essa engrenagem discursiva nem tudo, contudo, foi captura. Se a imprensa foi o laboratório da desumanização, o cinema seria, em parte, o seu contraveneno. É para essa outra imagem das travestis que se volta o próximo capítulo.

4 A TRAVESTILIDADE NO CINEMA BRASILEIRO (1965–1985)

4.1 Metodologia e corpus

Se o capítulo precedente demonstrou como o jornalismo impresso operou como aparelho de captura biopolítica, impõe-se agora investigar outras gramáticas visuais que disputaram o imaginário público durante o regime civil-militar. O enclausuramento discursivo promovido pela imprensa, embora hegemônico, não foi absoluto: nas frestas da repressão e da censura, o cinema brasileiro emergiu como território de tensões, capaz de reproduzir os estigmas, mas também de fraturar a pedagogia do medo orquestrada pelo Estado.

Neste terceiro capítulo, o foco desloca-se da temporalidade dos jornais diários para a dimensão estética e narrativa do cinema. Propõe-se analisar de que maneira a produção nacional figurou as travestis num período marcado pelo recrudescimento do autoritarismo, pelas ambiguidades do financiamento estatal via Embrafilme e pela vigilância da Censura Federal. A hipótese central é a de que a tela, valendo-se das licenças da ficção, conseguiu em momentos ultrapassar a gestão higienista do espaço urbano, operando como contranarrativa. Cabe, porém, uma cautela que percorrerá todo o capítulo e o distingue de uma leitura celebratória: o cinema não constitui, por si, um espaço de resistência garantido. Como se verá, ele oscila entre a reprodução do estigma e sua subversão, e não raro faz as duas coisas no mesmo filme. A tese das duas temporalidades, formulada na introdução, encontra aqui seu desenvolvimento: se a imprensa capturava a travesti no imediato do escândalo, o cinema operava numa temporalidade mais lenta, plantando imagens cujos efeitos se sedimentariam no médio e no longo prazo.

Compreende-se aqui que o cinema não é um reflexo passivo da sociedade, mas um campo de disputa de imaginários e de produção de realidades (Ferro, 2010). O levantamento das obras cruzou o acervo da Cinemateca Brasileira com a Enciclopédia do Cinema Brasileiro (Ramos; Miranda, 2000), mediante descritores associados à travestilidade, ao transformismo e à prostituição urbana, resultando num universo de 22 longas-metragens que se estendem da chanchada à pornochanchada, passando pelo Cinema Marginal.

Uma ressalva metodológica impõe-se de imediato, em nome do rigor e em resposta a uma questão que a própria delimitação do corpus suscita: nem todas as 22 obras pertencem ao recorte de 1965–1985. Incluíram-se deliberadamente três títulos anteriores ao golpe — *Carnaval no Fogo* (1949), *Carnaval Atlântida* (1952) e *Mulher de Verdade* (1954) — e três posteriores a 1985 — Ópera do Malandro (1986), Vera (1986) e Anjos da Noite (1987). Essa extrapolação constitui uma exigência genealógica: os títulos anteriores constituem o alicerce semântico da representação da travesti como figura cômica, matriz sobre a qual a censura militar operaria depois; os posteriores documentam as inflexões que a redemocratização inaugura, sobretudo Vera (1986), primeiro retrato brasileiro da transmasculinidade, e a

ascensão de intérpretes que anunciam outro regime de representação. O corpus, portanto, é uma linhagem cuja compreensão exige recuar às origens e espreitar os desdobramentos.

Enquanto no Capítulo 2 o foco recaiu sobre o enquadramento noticioso do aparelho de Estado, este capítulo exige ferramental próprio para decifrar a ficção. Adota-se, no plano técnico, a análise fílmica atenta aos elementos da *mise-en-scène* — fotografia, montagem, direção de arte, decupagem (Aumont; Marie, 2004; Vanoye; Goliot-Lété, 1994) —, mas a matriz interpretativa da análise será norteada por *Alegorias do Subdesenvolvimento*, de Ismail Xavier (2012). Sob essa ótica, o cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970, pressionado pela ditadura, pelo trauma do AI-5 e pela modernização conservadora, abandonou o realismo clássico para abraçar a alegoria, o deboche e as "ruínas da identidade" nacional. A análise não buscará, pois, aferir se a travesti é representada de forma "positiva" ou "negativa", mas como o seu corpo é mobilizado como alegoria do próprio subdesenvolvimento. A metodologia operará por três eixos:

O primeiro é a construção alegórica do sujeito (nível diegético): como a travesti é construída na narrativa? Mobilizando o conceito de Xavier sobre o "teatro do mundo como farsa", investiga-se se a personagem opera como elemento de subversão do poder, como caricatura da falência moral da burguesia ou como personificação do Brasil marginal. Avalia-se, ainda, a materialidade dos corpos em cena.

O segundo é a *mise-en-scène* da marginalidade e a estética do lixo: como a travesti é enquadrada espacialmente? Decupa-se o modo como os diretores mobilizam espaços precários, excesso visual, grotesco e violência estilizada para fraturar a "cidade-modelo" propagada pelos jornais. Iluminação, figurino e cenografia do submundo são lidos como respostas estéticas à assepsia exigida pelo Estado.

O terceiro é o diálogo com o paradoxo biopolítico (nível extradiegético): como a obra responde à pedagogia do medo dissecada no capítulo anterior? O filme alinha-se à necropolítica dos sensacionalistas ou, pelas licenças da ficção, devolve à travesti a complexidade e a agência que as manchetes lhe roubavam?

Deste universo de 22 produções, a pesquisa afunila o foco por amostragem intencional por tipicidade, selecionando três filmes para a decupagem profunda, escolhidos por representarem rupturas estéticas paradigmáticas e por dialogarem com fases distintas do regime: a sátira e o absurdo em *O Homem que Comprou o Mundo* (1968); a subversão da marginalidade em *A Rainha Diaba* (1974); e as ambiguidades da reabertura em *Volúpia de Mulher* (1984). Os três filmes correspondem, ademais, às três famílias discursivas que estruturam a análise, conforme se detalhará no próximo tópico.

O Quadro 4 apresenta o panorama das obras mapeadas, organizado cronologicamente, para evidenciar as mutações do gênero cinematográfico e a persistência da representação dissidente. Sua leitura, contudo, exige uma advertência: a coluna de filiação estética indica a vertente predominante de cada obra, e não uma classificação estanque, várias transitam entre categorias, e é justamente esse trânsito que a análise procurará iluminar.

Quadro 4 – Longas-metragens brasileiros com representação da travestilidade (1949–1987)

Ano	Filme	Direção	Filiação estética
Antecedentes			
1949	*Carnaval no Fogo*	Watson Macedo	Chanchada
1952	*Carnaval Atlântida*	José Carlos Burle	Chanchada
1954	*Mulher de Verdade*	Alberto Cavalcanti	Comédia de costumes
A ditadura e o Cinema Marginal (1965–1979)			
1968	*O Homem que Comprou o Mundo*	Eduardo Coutinho	Sátira política / Cinema Novo **(analisado)**
1970	*Orgia, ou o Homem que Deu Cria*	João Silvério Trevisan	Cinema Marginal
1971	*Cio*	Fauzi Mansur	Drama erótico
1972	*Os Machões*	Reginaldo Faria	Comédia / pornochanchada
1972	*Os Mansos*	Pedro Camargo	Comédia / pornochanchada
1974	*A Rainha Diaba*	Antônio Carlos da Fontoura	Policial / Cinema Marginal **(analisado)**
1974	*Ainda Agarro Esta Vizinha*	Pedro Carlos Rovai	Pornochanchada
1974	*O Marginal*	Carlos Manga	Drama policial
1978	*O Gigante da América*	Júlio Bressane	Experimental
1978	*Amor Bandido*	Bruno Barreto	Drama policial
Abertura e o boom do fetiche (1980–1987)			
1980	*Giselle*	Victor di Mello	Drama erótico
1980	*O Gosto do Pecado*	Cláudio Cunha	Pornochanchada
1982	*Rio Babilônia*	Neville d'Almeida	Sátira social
1982	*Beijo na Boca*	Flávio Tambellini	Drama urbano
1983	*A Próxima Vítima*	João Batista de Andrade	Policial / realismo urbano
1984	*Volúpia de Mulher*	John Doo	Pornochanchada (crepúsculo do ciclo) **(analisado)**

1986	*Ópera do Malandro*	Ruy Guerra	Musical / retrato de época
1986	*Vera*	Sérgio Toledo	Drama biográfico (transmasculinidade)
1987	*Anjos da Noite*	Wilson Barros	Drama urbano

Fonte: Elaborado pela autora (2026), a partir do acervo da Cinemateca Brasileira e da Enciclopédia do Cinema Brasileiro (Ramos; Miranda, 2000).

4.2 As três famílias discursivas: uma cartografia das representações

O mapeamento das vinte e duas obras que compõem o corpus fílmico desta pesquisa revela que o cinema brasileiro não absorveu a figura da travesti de forma homogênea ao longo das quatro décadas examinadas. Longe de uma representação única, observa-se a coexistência de gramáticas estéticas distintas, cada qual mobilizando o corpo travesti segundo uma lógica própria de visibilidade. Para organizar analiticamente essa heterogeneidade, esta pesquisa propõe o agrupamento das obras em três famílias discursivas.

Cumpre, antes de qualquer descrição, explicitar o critério que gera essa tripartição. As famílias não se organizam por um recorte cronológico (não são três "fases" sucessivas), nem por um princípio autoral (não se agrupam por diretor ou produtora). O critério é funcional: cada família define-se pela operação que realiza sobre o corpo dissidente, isto é, pelo modo como o dispositivo estético captura, processa e devolve ao público a imagem da travesti. Trata-se de perguntar, diante de cada obra, o que ela faz com esse corpo — se o neutraliza pelo riso, se o captura como fetiche, ou se o converte em instrumento de insurgência. A primeira família domestica o corpo travesti pela via da comédia; a segunda o fetichiza pela via do erotismo mercantil; a terceira o converte em potência de resistência estética. Essas três operações correspondem, ademais, às três tecnologias de poder mapeadas nos capítulos anteriores. É essa correspondência que confere às famílias discursivas seu valor analítico: elas permitem ler o corpus fílmico em diálogo direto com a biopolítica que a imprensa operava no mesmo período.

Convém, ainda, uma ressalva de método que percorrerá toda a análise. As três famílias não são compartimentos estanques, e as fronteiras entre elas são porosas: uma mesma obra pode acionar operações de mais de uma família, e é justamente nesse trânsito que residem os momentos analiticamente mais férteis. A tipologia é, portanto, um instrumento heurístico, e não uma gaveta classificatória; sua função é tornar visíveis as operações, não aprisionar os filmes em rótulos.

A primeira família discursiva agrupa as obras em que o corpo travesti é capturado pela via da comédia, sobretudo as chanchadas produzidas pela Atlântida entre o fim da década de 1940 e meados da de 1950, cujo alicerce semântico se estende, por herança, às comédias do período ditatorial. Aqui, a dissidência de gênero comparece sob a chave do disfarce cômico: o homem que se veste de mulher para escapar de uma perseguição, resolver um enredo ou provocar o riso fácil da plateia. É a matriz mais antiga e mais duradoura da representação da travesti no cinema nacional, e a que mais profundamente moldou o imaginário popular.

Para compreender a operação aqui realizada, é imprescindível recuperar o conceito de realismo grotesco, formulado por Mikhail Bakhtin (2010) em seu estudo sobre a cultura cômica popular. Como se discutiu no primeiro capítulo, o grotesco carnavalesco opera pela inversão temporária das hierarquias. À primeira vista, a chanchada pareceria realizar essa subversão, afinal, o homem vestido de mulher embaralha as fronteiras de gênero e provoca o riso a partir dessa transgressão. Ocorre, porém, que a comicidade da chanchada opera uma inversão da própria inversão. Diferentemente do carnaval bakhtiniano, o riso da chanchada é, em sua estrutura, um riso conservador. Não subverte a norma de gênero: reafirma-a. O travestimento cômico jamais é apresentado como possibilidade legítima de existência, mas sempre como estado transitório, absurdo e vergonhoso, cuja graça reside precisamente em sua anormalidade e cujo desfecho invariável é o retorno tranquilizador à masculinidade "verdadeira". O riso, aqui, não coroa o bufão travestido; ri dele para, ao fim, reconduzi-lo à ordem.

Logo, o riso conservador funciona por um pacto tácito entre a tela e a plateia: ri-se da figura travestida na exata medida em que se reafirma a distância entre ela e o espectador "normal". Como observa a fortuna crítica da chanchada (Augusto, 1989; Vieira, 1987), a paródia do gênero nesses filmes extraía sua comicidade da incongruência flagrante entre o corpo masculino e os signos femininos, incongruência que o próprio filme fazia questão de sublinhar para que jamais se confundisse com uma feminilidade "de verdade". A graça dependia do fracasso da ilusão: o público ria porque sabia tratar-se de um homem, e ria com o alívio de quem, ao rir, se confirma do lado certo da fronteira.

Esse riso possui uma dimensão que a análise não pode contornar, e que dialoga diretamente com a "pedagogia da humilhação" examinada no capítulo anterior a propósito da imprensa. Trata-se de um riso que se funda no rebaixamento do outro, um gozo que, como já observara Henri Bergson (2018) em seu clássico ensaio sobre o riso, exige uma "anestesia momentânea do coração", uma suspensão da empatia sem a qual a comicidade não se sustentaria. O espectador que ri é convocado a um pacto de crueldade: a dor potencial daquele corpo é neutralizada pela moldura cômica, que autoriza a fruição do rebaixamento alheio sem

o peso da culpa. Ri-se da “bicha”, da “boneca”, do “homem de vestido”, e nesse riso compartilhado a plateia cis heteronormativa reconhece-se como comunidade, unida, precisamente, pela exclusão daquele que serve de alvo.

Não é fortuito que esse mecanismo encontre eco numa longa tradição da reflexão brasileira sobre o riso. Já Machado de Assis, em crônicas e contos, dissecara a crueldade latente na comicidade social, o riso que serve menos à alegria do que à afirmação de superioridade de quem ri sobre quem é ridicularizado. Transposta para a chanchada, essa crueldade ganha função social: o riso conservador opera como pedagogia difusa da norma de gênero, ensinando à plateia, pela via aparentemente inofensiva do entretenimento, que o trânsito entre os gêneros é matéria de chacota, nunca de dignidade. A aparente leveza da comédia é, assim, o veículo mais eficaz de um conteúdo profundamente normativo: ninguém desconfia da lição que se aprende rindo.

Cabe, todavia, uma última matização, em nome do rigor analítico e para evitar a leitura unívoca. Se o riso da chanchada é estruturalmente conservador, isso não esgota por completo seu potencial de sentido. Autores como João Luiz Vieira (1987) já demonstraram que a paródia chanchadesca, ao expor a artificialidade dos modelos que imitava, deixava entrever, ainda que involuntariamente, a natureza construída de toda performance, inclusive a de gênero. Quando Oscarito encarna uma Helena de Troia à qual falta toda majestade, ou quando um galã se vê forçado a “fazer-se de mulher”, o filme, a despeito de si mesmo, torna visível aquilo que a norma pretende natural: que o gênero é feito de gestos, roupas e convenções passíveis de imitação e, portanto, de desmontagem. Há, nessa fresta, um resíduo involuntariamente subversivo, porque o próprio mecanismo do riso, ao exibir a costura da performance, denuncia que há costura. É um potencial que a chanchada jamais assume, mas que a análise, à luz de Butler (2003) e de sua noção de performatividade, pode legitimamente resgatar. O corpo travestido da comédia é, a um só tempo, o instrumento da reafirmação da norma e a prova involuntária de sua fragilidade.

A segunda família discursiva reúne as obras em que o corpo travesti é capturado não pelo riso, mas pelo desejo, mais precisamente, por uma economia do desejo que o converte em mercadoria erótica. É a família da pornochanchada, o ciclo de comédias eróticas produzido sobretudo na Boca do Lixo paulistana e que, segundo a periodização de Nuno César Abreu (2006), teve seu período de maior força entre 1972 e 1982. Se a chanchada domesticava a travesti pelo escárnio, na pornochanchada o corpo dissidente deixa de ser objeto de riso para tornar-se objeto de fascínio, desejável e abjeto a um só tempo.

A operação que aqui se realiza é mais complexa do que a da primeira família, e exige que se desfaça de imediato uma leitura ingênua. Seria tentador ler a pornochanchada como espaço de maior "liberdade", já que nela a travesti aparece dessexualizada da comédia e investida de carga erótica. Trata-se, porém, do oposto. Como demonstra Nuno César Abreu (2006) em seu estudo sobre o cinema da Boca do Lixo, a aparente ousadia sexual desse cinema convivia com um substrato profundamente conservador. A pornochanchada foi, nas palavras da fortuna crítica do gênero, uma transgressão conservadora: exibia o proibido para, ao fim, reafirmar a ordem que fingia subverter.

O corpo travesti é, nessa economia, o objeto privilegiado dessa transgressão controlada. Ele oferece ao olhar masculino heterossexual o *frisson* do proibido, o desejo que não ousa dizer o nome, mas sempre sob condições narrativas que garantem a restauração final da norma. A pesquisa de Annelize Pires (2016), dedicada especificamente à representação da travesti na pornochanchada, demonstra como essas personagens eram sistematicamente construídas para ocupar a posição do engano sexual, da armadilha ou do alívio cômico-erótico, jamais a de sujeitos plenos de desejo próprio. A travesti da pornochanchada é aquela que o protagonista masculino deseja sem saber, ou deseja sabendo e, por isso, deve ser punido; é o corpo que atrai para, em seguida, envergonhar.

É aqui que a categoria de tecnologia de gênero, formulada por Teresa de Lauretis (1994), apropriada por Larissa Pelúcio (2009) no estudo das travestis e já mobilizada no primeiro capítulo, adquire nova produtividade analítica. Pelúcio demonstra como a travesti brasileira constrói uma feminilidade hiperbólica, artesanal, deliberadamente excessiva. A pornochanchada captura precisamente esse excesso, mas o esvazia de sua potência: o que, na experiência travesti, é construção soberana de si converte-se, na tela, em atração exótica oferecida ao consumo.

A pornochanchada, a despeito de seu conservadorismo estrutural, foi também, paradoxalmente, um dos raros espaços em que corpos dissidentes de gênero alcançaram visibilidade massiva nas telas brasileiras. Para uma parcela do público popular que lotava as salas da Boca do Lixo, aquelas imagens inscreviam uma presença. Não se trata de reabilitar o gênero, mas de reconhecer que, nas dobras de sua economia fetichista, circulava um material ambíguo, no qual o desejo pelo corpo travesti, ainda que capturado e punido pela narrativa, não podia ser inteiramente suprimido. A pornochanchada dizia, a contragosto, aquilo que a moral oficial negava: que aquele corpo era desejado.

A terceira família discursiva agrupa as obras em que o corpo travesti deixa de ser domesticado ou fetichizado para se converter em instrumento de insurgência estética e política.

É a família do Cinema Marginal, movimento que floresceu entre 1968 e 1973, no auge do endurecimento do regime, e cuja obra-síntese, para os fins desta pesquisa, é *A Rainha Diaba* (1974).

A operação que aqui se realiza inverte radicalmente as duas operações anteriores. Onde a chanchada rebaixava e a pornochanchada fetichizava, o Cinema Marginal coroava. O corpo abjeto é deslocado da margem para o centro da narrativa, não para ser assimilado ou corrigido, mas para denunciar, de seu próprio lugar de exclusão, a violência do sistema que o produziu. É a operacionalização estética daquilo que Fernão Ramos (1987), em seu estudo seminal sobre o movimento, definiu como a estética do lixo: a recusa deliberada da beleza clássica e da harmonia narrativa em favor do sujo, do precário, do abjeto, tomados como as únicas formas capazes de dizer a verdade de um país sob ditadura.

Essa recusa não era mero experimentalismo formal, mas uma resposta política direta à conjuntura. Como argumenta Ismail Xavier (2012), o cinema brasileiro daquele momento, impossibilitado pela censura de representar diretamente a tortura, a repressão e a fome, refugiou-se na alegoria e nela o corpo marginal, o do bandido, o da prostituta, o da travesti, tornou-se cifra da própria condição nacional. A travesti do Cinema Marginal é, portanto, uma alegoria do subdesenvolvimento, a encarnação de um Brasil que o regime queria higienizar e que o cinema insiste em exibir em toda a sua excessiva e incômoda materialidade.

Aqui, o conceito bakhtiniano de coroação carnavalesca, discutido na primeira família, retorna com sinal invertido. Se na chanchada o riso rebaixava o corpo travestido para reafirmar a norma, no Cinema Marginal a coroação do abjeto é levada a sério como gesto político: ao fazer da travesti uma rainha, o filme não a ridiculariza, mas a entroniza, forçando o espectador a encarar como soberano aquele corpo que a sociedade condenava à vala. A operação bakhtiniana da inversão hierárquica, que a chanchada domesticava em chacota, é aqui recuperada em sua radicalidade original: destronar a ordem e coroar o excluído.

Entretanto, o Cinema Marginal não foi um cinema de militância identitária, nem seus realizadores, majoritariamente homens cisgênero, pretendiam "representar dignamente" as travestis no sentido contemporâneo do termo. A travesti lhes interessava como figura-limite, como emblema máximo da transgressão e da abjeção, e não como sujeito político a ser reivindicado. Há, nisso, uma instrumentalização: o corpo travesti é mobilizado como arma estética contra o regime, mas nem sempre como fim em si. Ademais, como se verá na análise de *A Rainha Diaba*, a própria escalação de um ator cisgênero, Milton Gonçalves, no papel da protagonista travesti revela os limites históricos dessa representação, que dava voz e centralidade à travesti sem, contudo, ceder-lhe o próprio corpo em cena. A insurgência da

terceira família é, portanto, real, mas parcial: subverte o regime de visibilidade sem superar por completo as estruturas de apagamento que ela mesma denuncia.

As três famílias discursivas oferecem, em conjunto, um mapa das posições que o cinema brasileiro reservou à travesti entre 1949 e 1987. Longe de constituírem uma evolução linear, elas coexistiram, sobrepuseram-se e contaminaram-se mutuamente ao longo do período. Um mesmo ano podia produzir, simultaneamente, o escárnio de uma comédia, o fetiche de uma pornochanchada e a insurgência de um filme marginal. O que as distingue é a operação: o que cada obra escolhe fazer com o corpo dissidente que coloca em cena.

É essa cartografia que fundamenta a seleção dos três filmes analisados em profundidade nos tópicos seguintes. *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), embora não pertença estritamente a nenhuma das três famílias, oferece um ponto de observação privilegiado sobre o momento em que a figura da travesti começa a migrar da pura comicidade para a alegoria. *A Rainha Diaba* (1974) é a obra-síntese da terceira família, o ponto máximo da coroação insurgente. E *Volúpia de Mulher* (1984), situada no crepúsculo do ciclo da pornochanchada, permite observar a segunda família em seu momento de dissolução, quando a fórmula fetichista já se esgota e deixa entrever suas próprias contradições. Juntos, os três filmes desenham a trajetória tensa e não linear de um corpo que o cinema brasileiro ora rebaixou, ora desejou, ora coroou, mas que jamais conseguiu ignorar.

4.3 *O Homem que Comprou o Mundo* (1968): a estreia da musa e a sátira do “brasil grande”

A primeira obra selecionada para análise detida ocupa, no interior deste capítulo, uma posição deliberadamente singular. Diferentemente de *A Rainha Diaba* e de *Volúpia de Mulher,* em que a travestilidade é matéria central da narrativa, *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), primeiro longa-metragem de ficção dirigido por Eduardo Coutinho, não é um filme sobre a dissidência de gênero. É uma sátira política que aborda o imperialismo, a Guerra Fria e a retórica desenvolvimentista do regime militar. Justamente por isso, ele oferece um ponto de observação: nele, a presença travesti comparece como acontecimento histórico —trata-se da estreia no cinema de Rogéria, a artista que se tornaria a mais célebre travesti do país. Analisar essa presença lateral, e não central, permite iluminar o modo como o corpo travesti se inscrevia no cinema brasileiro do fim dos anos 1960: ainda não como sujeito de uma narrativa própria, mas já como figura cuja aparição, mesmo breve, carregava densidade simbólica.

Convém, primeiro, situar a obra em sua filiação estética, corrigindo uma imprecisão que a fortuna crítica por vezes reproduz. *O Homem que Comprou o Mundo* não pertence ao Cinema

Marginal nem à produção erótica da Boca do Lixo. Filia-se, antes, à tradição da sátira política de inspiração cinemanovista, com influências declaradas de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (Rabelo, 2016). Eduardo Coutinho dirige aqui uma comédia alegórica sobre José Guerra (Flávio Migliaccio), funcionário público do fictício "País Reserva 17" que, ao receber um cheque astronômico, torna-se subitamente o homem mais rico do mundo e, por isso mesmo, prisioneiro das potências que disputam sua fortuna. A alegoria é transparente: o "País Reserva 17" é o Brasil da ditadura, e a súbita riqueza de José Guerra satiriza a euforia desenvolvimentista do "milagre econômico" e a retórica ufanista do "Brasil Grande" (Xavier, 2012).

É nesse universo satírico que se inscreve a estreia de Rogéria. A artista que havia adotado o nome no carnaval de 1964, precisamente o ano do golpe, e estreara nos palcos do transformismo em maio daquele ano (Nicolau, 2019), chega ao cinema em 1968, o ano do AI-5, integrando o elenco de Coutinho. A coincidência cronológica não é fortuita para os fins desta análise: a mesma travesti cuja carreira, como se argumentou no primeiro capítulo, "nasceu com a ditadura", estreia no cinema no exato momento em que o regime fecha seu cerco autoritário. Sua trajetória e a do endurecimento do Estado avançam em paralelo.

Rogéria comparece em duas sequências distintas do filme, ambas breves, mas reveladoras do modo como o cinema de fins da década de 1960 enquadrava a presença travesti. Sua análise decupada permite apreender as operações visuais que o filme opera sobre esse corpo.

Na primeira sequência, ambientada em um quarto de pensão, reconhecível pela cabeceira de madeira e pela iluminação rebaixada, Rogéria surge caracterizada com feminilidade glamourosa: cabelos claros armados, maquiagem marcada, casaco claro de gola trabalhada, num contraste deliberado com a rusticidade do cenário e com a indumentária masculina banal dos dois homens que a ladeiam. A decupagem privilegia os planos aproximados (close-ups e planos médios curtos), enquadrando o rosto de Rogéria em proximidade com o dos personagens masculinos. A mise-en-scène organiza-se em torno do contato físico: os frames registram rostos colados, mãos que tocam ou contêm, corpos em proximidade tensa (Figura 1). Nos planos finais da sequência, a figura de Rogéria aparece de costas, conduzida ou enlaçada, encerrando-se com uma saída de quadro por uma porta, movimento que a retira de cena tão discretamente quanto a introduzira.

Figura 1 – Rogéria na primeira sequência: o interior da pensão e os planos aproximados



Fonte: Frames de *O Homem que Comprou o Mundo* (Coutinho, 1968).

Essa primeira sequência condensa, em poucos planos, a ambivalência que se vem analisando. De um lado, o glamour da caracterização e a centralidade momentânea que os closes lhe conferem inscrevem Rogéria na chave do fascínio: a câmera a trata como atração, detém-se em seu rosto, reconhece sua presença cênica. A proximidade física insistente, capturada em planos fechados, pode ser lida em dupla chave: como reconhecimento da força magnética da presença de Rogéria ou como a captura voyeurística de um corpo oferecido à curiosidade que, como se viu, estruturava a visibilidade de consumo da travesti no período.

A segunda sequência desloca-se para um exterior diurno, de estética marcadamente distinta. Os frames mostram um grupo de figuras em roupas claras, possivelmente uniformes ou trajes institucionais, caminhando enfileiradas junto a um muro dotado de aberturas circulares, imagem que evoca um espaço de confinamento ou disciplina. A sequência culmina em movimento de queda ou perseguição na via, encerrando-se com uma figura caída em meio à vegetação (Figura 2). A passagem do interior íntimo e glamouroso da primeira sequência para este exterior áspero e coletivo marca uma inflexão visual significativa.

Figura 2 – Rogéria na segunda sequência: o exterior institucional e o desfecho



Fonte: Frames de O Homem que Comprou o Mundo (Coutinho, 1968).

Essa distinção merece desenvolvimento, pois nela reside a contribuição original desta análise. Como se demonstrou no tópico anterior, a primeira família discursiva operava pelo travestimento cômico: um ator cisgênero vestia-se de mulher para provocar o riso, e a graça dependia do reconhecimento, pela plateia, de que se tratava de um disfarce. A presença de Rogéria rompe, ainda que pontualmente, com essa lógica. Não se trata de um ator "fantasiado", mas de uma travesti que já vivia socialmente sua identidade e que trazia para a tela a densidade de uma existência real. Há, nessa passagem do disfarce à presença, um deslocamento histórico de grande relevância: o cinema brasileiro começava, ainda que timidamente e nas margens da narrativa, a registrar a travesti não como recurso cômico, mas como figura dotada de espessura própria.

Cumpre, todavia, não superestimar esse deslocamento, sob pena de incorrer na leitura celebratória que este trabalho recusa. A presença de Rogéria permanece lateral e subordinada à economia da sátira; o filme não lhe concede protagonismo, arco narrativo ou voz política. Sua aparição inscreve-se, em larga medida, na lógica da visibilidade de consumo já dissecada: a travesti é admitida na tela na condição de atração, de nota de cor exótica que o cinema mainstream podia absorver sem risco. E, como se argumentou a propósito das musas no primeiro capítulo, a tolerância concedida a Rogéria era da mesma natureza paradoxal que permitia sua ascensão enquanto as travestis anônimas eram exterminadas nas ruas. A estreia de Rogéria no cinema é, nesse sentido, simultaneamente um avanço e a confirmação de um limite.

Há, por fim, uma camada de leitura que articula a presença de Rogéria à sátira política do filme. Se *O Homem que Comprou o Mundo* satiriza o "Brasil Grande", a presença da travesti

no interior dessa fábula pode ser lida como um contraponto involuntário à assepsia do projeto nacional-desenvolvimentista. O regime militar sonhava um Brasil viril, ordenado e higienizado, do qual a travesti era o avesso a ser expurgado, conforme se demonstrou nos capítulos anteriores. Que uma travesti habite, ainda que na margem, a tela de uma sátira ao ufanismo do regime não deixa de ser uma pequena ironia histórica: no interior da fábula que ridiculariza o "Brasil Grande", inscreve-se justamente o corpo que esse Brasil pretendia não ver. A presença de Rogéria, mesmo sem intenção programática, contamina o quadro asséptico da nação sonhada pelos generais.

Em síntese, *O Homem que Comprou o Mundo* interessa a esta pesquisa menos por aquilo que diz explicitamente sobre a travestilidade do que por aquilo que sua história de produção inscreve: o momento em que uma travesti real ingressa no cinema brasileiro, no limiar do período mais duro da ditadura, ainda confinada à margem da narrativa e à função de atração, mas já anunciando, por sua simples presença, a transição de um regime de representação a outro. É essa transição que a análise das próximas obras acompanhará.

4.4 *A Rainha Diaba* (1974): a coroação do abjeto e a soberania grotesca

Figura 3 – A primeira aparição de Diaba: a navalha como cetro na cena da depilação



Fonte: Frames de A Rainha Diaba (Fontoura, 1974).

Lançado no circuito cinematográfico brasileiro em 1974, sob a direção de Antônio Carlos da Fontoura e inspirado livremente no argumento do dramaturgo Plínio Marcos, *A Rainha Diaba* consolida-se como uma das produções mais ferozes e esteticamente transgressoras daquela década. O roteiro acompanha os passos de Diaba, líder de um cartel de entorpecentes no Rio de Janeiro que comanda o submundo criminal a partir dos fundos de um prostíbulo. Ao tomar conhecimento de que um de seus subordinados, Robertinho, está prestes a ser capturado pela polícia, Diaba determina a Catitu (Nelson Xavier) a fabricar um culpado providencial. Essa ordem desencadeia um labirinto de traições que arrastará o jovem e inexperiente Bereco (Stepan Nercessian) e a cantora de cabaré Isa (Odete Lara) para o centro do conflito, culminando no massacre de toda a alta cúpula da facção.

Convém situar, de saída, a envergadura histórica da obra, pois ela sustenta a importância que aqui lhe se atribui. Lançado em pleno auge dos “anos de chumbo”, *A Rainha Diaba* alcançou êxito expressivo, com cerca de quinhentos mil espectadores, e converteu-se em autêntico *cult movie*, celebrado até hoje; a interpretação de Milton Gonçalves rendeu-lhe, num

único ano, quatro dos mais prestigiados prêmios do cinema nacional (Caetano, 2022). Mais do que isso: como observa a fortuna crítica contemporânea, a obra assinala a primeira vez que uma personagem negra e abertamente dissidente protagoniza um grande filme brasileiro (Nagime, 2023).

Para os fins desta investigação, todavia, a obviedade da trama policial é preterida em favor da espessura biopolítica de sua figura central. Vivida de maneira antológica por Milton Gonçalves, a personagem demanda uma lente analítica que vá muito além da simples estigmatização criminal. Diaba não se resume a uma fora da lei: ela trafega nas bordas do reconhecimento da própria humanidade (Leite Jr., 2011), materializando a essência do "monstro" (Courtine, 2006), um arquétipo que reúne em si todas as subversões de ordem política, racial e de gênero concebíveis, estilhaçando a lógica heteronormativa imposta pelo Estado ditatorial vigente.

Impõe-se, contudo, uma ressalva crítica que a análise não pode contornar: a materialidade do corpo que encarna Diaba. A personagem travesti é interpretada por um homem cisgênero e negro, ator já consagrado, que aceitou o papel a contragosto inicial, temendo, em plena ditadura, as consequências de interpretar uma "bicha louca" traficante para seus filhos em idade escolar (Caetano, 2022). Reencontra-se aqui, elevado à máxima potência, o limite histórico da representação que se vem rastreando desde o primeiro capítulo: mesmo no filme mais ousado do período, o corpo travesti real permanece ausente da tela; o que se vê é a performance de um ator cisgênero. Esse paradoxo não invalida a potência da obra, mas a tensiona, e é justamente essa tensão que a análise contemporânea, informada pela reivindicação de que as travestis se autorrepresentem, tem o dever de explicitar.

A fim de decodificar a monstruosidade de Diaba não sob o viés de um distúrbio psiquiátrico, mas como um autêntico libelo político e estético, aplica-se a matriz interpretativa postulada por Ismail Xavier (2012) em *Alegorias do Subdesenvolvimento*. A partir desse enquadramento, o longa-metragem rompe com o naturalismo social para mergulhar na farsa e no deboche absoluto. Diaba exige ser compreendida não como presa dócil da engrenagem estatal, mas como a personificação alegórica do Soberano Grotesco: seu método de administrar o crime mimetiza, de forma mordaz e invertida, o próprio despotismo do governo militar da época, visto que ela cobra lealdade inquestionável, aplica castigos físicos severos e governa imperativamente sobre uma pátria em ruínas.

Cabe, ainda, uma articulação que enriquece essa leitura e a conecta ao aparato teórico mobilizado no primeiro capítulo. A operação que o filme realiza sobre o corpo de Diaba corresponde, com àquilo que Mikhail Bakhtin (2010) descreveu como a coroação carnavalesca:

a inversão ritual das hierarquias em que o bufão é entronizado e o baixo corporal elevado ao centro. O título da obra anuncia esse programa sem rodeios, aquela que a sociedade condena à sarjeta é aqui Rainha. Há, porém, uma diferença em relação à coroação cômica da chanchada, discutida no tópico 3.2: enquanto naquela o travestimento coroado servia ao riso conservador, à chacota transitória que reafirmava a norma, *A Rainha Diab*a leva a coroação a sério, como afirmação política.

Com o objetivo de atestar que a perversidade, o hiperbolismo e a ruína dessa figura são alicerces para a edificação de um discurso de resistência à "pedagogia do medo" da grande imprensa, o escrutínio desta película será fragmentado em cinco estágios: a supremacia das vozes e a ironia absoluta; o deslizamento dos motivos e a estética do lixo; as ruínas da identidade; a monstruosidade como catarse; e a alegoria da inconsistência democrática.

A pertinência de adotar esse esqueleto metodológico fundamenta-se na urgência de esgotar as variadas facetas de marginalização que colidem no corpo de Diaba. Como adverte Robert Stam (2008), o longa promove um cruzamento intrincado entre as questões de raça e de gênero na mentalidade brasileira. Embora a pele negra da protagonista remeta ao imaginário da "realeza negra", o epicentro da ojeriza e da conspiração articulada pelos capangas cisgêneros não repousa sobre a cor da pele, mas sobre a divergência de gênero: o preconceito homofóbico e transfóbico sobrepõe-se ao ódio racial nas entranhas da criminalidade, e o motim dos bandidos germina da recusa indignada em receber ordens "de uma boneca". É exatamente essa fratura dupla que avaliza a alcunha de Soberano Grotesco, pois Diaba reina valendo-se de um pavor superlativo e de agressões sádicas por ter plena consciência de que a sua existência é, em essência, o alvo primário e descartável de todas as instâncias daquela sociedade. A sua ditadura particular não constitui uma alucinação: consiste em uma engrenagem biopolítica de autopreservação.

Convém, ainda, um adendo sobre a materialidade racial da produção, que adensa a advertência de Stam. Documentou-se que, para compor a personagem, o próprio Milton Gonçalves recorreu a recursos de escurecimento da pele, prática que o dramaturgo Plínio Marcos chegou a denunciar publicamente (Fundação Perseu Abramo, 2022). O dado não interessa aqui como julgamento moral ao intérprete, mas como sintoma: mesmo num filme que instala um corpo negro e dissidente no centro da cena, os aparatos de representação da época operavam por camadas de mediação e artifício, revelando o quanto a própria construção da "realeza negra" marginal se fazia atravessada por convenções de raça que a leitura crítica contemporânea tem o dever de tornar visíveis.

Somado a isso, o roteiro analítico desenhado permitirá atestar que *A Rainha Diaba* opõe-se diretamente à "pedagogia do medo", abdicando de qualquer tom de vitimização moralista. Aqui, uma conexão com o corpus jornalístico do capítulo anterior torna-se especialmente iluminadora. A imprensa da época (categorias C1 e C2) construía sistematicamente a travesti como criminosa portadora de navalha, manchetes como "TRAVESTI MORDEU A ORELHA DO BARNABÉ" (*Cidade de Santos*, 1970) ou as inúmeras chamadas sobre assaltos e agressões atribuídos a travestis "perigosas" fabricavam o estigma da periculosidade inata. Ora, *A Rainha Diaba* não recusa essa imagem: ela a sequestra. Fontoura toma a mesmíssima roupagem monstruosa que os jornais forjavam para legitimar a repressão e a converte em instrumento de ataque. A câmera não suplica por empatia: exige subordinação à farsa encenada. O filme leciona que o Cinema Marginal jamais se propôs a "salvar" ou "humanizar" docilmente a vivência travesti; empenhou-se, ao contrário, em empunhar o monstro como lente de aumento, esfregando na cara da ditadura e da elite conservadora o reflexo de sua própria fisionomia apodrecida, truculenta e institucionalmente arruinada. Onde o jornal dizia "eis o monstro, temei-o", o filme responde "eis o monstro, e ele vos governa".

Estágio 1 — A supremacia das vozes e a ironia absoluta

A sequência de abertura de *A Rainha Diaba* ergue-se como um verdadeiro ensaio visual sobre o desenho do poder no mundo do crime e a edificação do deboche absoluto. Para apreender a majestade da personagem principal, é crucial analisar detalhadamente como a direção constrói o ambiente e anuncia a aura do monstro antes mesmo de exibir a sua face. O prólogo desenrola-se em um prostíbulo, sufocado por uma cenografia que clama pela extravagância: a lente da câmera escorrega por cortinados de tiras coloridas, paredes intercaladas em branco e verde, pesadas cortinas escarlates e um enorme mural avermelhado que ilustra mulheres em um bordel. Essa saturação de elementos é a tradução material da farsa e da estética kitsch inerente ao cinema dos anos 1970, em afronta direta à limpeza arquitetônica e moral professada pelo projeto "Brasil Potência".

Cabe aprofundar o sentido dessa saturação visual, pois é a assinatura estética de toda a obra. O excesso cenográfico constitui uma tomada de posição. Como demonstra Fernão Ramos (1987) em seu estudo sobre o Cinema Marginal, a estética do lixo fazia do excesso, da precariedade e do mau gosto deliberado uma arma contra a assepsia do cinema industrial e contra a limpeza moral exigida pelo regime. Ao empilhar cores berrantes, estampas felinas e murais eróticos, Fontoura está erguendo um contramundo visual, um universo que recusa, ponto

a ponto, a sobriedade e a ordem que a propaganda oficial do “Brasil Grande” pregava. A direção de arte é, aqui, um manifesto — cada objeto de mau gosto é uma afronta à estética disciplinada do Estado.

A fixação da hierarquia do crime tem início quando Violeta, a gerente do estabelecimento, interrompe a vitrola que ecoava a canção “Índia” e enxota os frequentadores com o breve aviso de que “a Diaba receberá visitas”. A desocupação muda do salão prepara o terreno para a entrada da milícia: Anão, Robertinho, Gravata, Manco, Dentinho e Peludo. Esse agrupamento de figuras excêntricas, marcadas por deformidades físicas e de caráter, atua como a corte aberrante do império. O clima de tensão é cimentado visualmente pelos cortes de câmera: a lente persegue “Coisa Ruim” no momento em que ele fura a cortina de fitas, exibindo um revólver preso à calça, movimento prontamente copiado por Manco, Peludo e Dentinho. A ostentação do arsenal entre os bandidos deixa claro que a atmosfera no reduto de Diaba é pesada e mortal. Ainda assim, todos se veem forçados a esperar a autorização para cruzar a soleira da porta, detalhe que, antes mesmo da aparição da Rainha, já estabelece a assimetria de poder: são homens armados que aguardam a licença de uma travesti.

O abalo estético e o clímax do suspense materializam-se na passagem para os aposentos restritos da líder criminosa. Fontoura lança mão de um truque formidável: a primeira impressão que o público tem de Diaba não é a sua fisionomia autoritária, mas a sua perna. A lente descortina a rainha repousada no leito, escoltada pelo parceiro Lilico, enquanto depila os membros inferiores com uma navalha. A escolha é significativa: ao apresentar a soberana pela fração de um corpo em processo de montagem, o filme anuncia, desde o primeiro plano, que o poder de Diaba é indissociável de sua construção de gênero. Não se vê primeiro a chefe e depois a travesti: vê-se, de saída, a travesti fazendo-se, e é desse fazer-se que emana toda a autoridade que a cena em seguida desdobrará.

A decoração do cômodo eleva a excentricidade: paredes em tons azulados, esquadrias rosadas, uma poltrona em amarelo elétrico, roupas de cama com estampa felina e uma cabeceira que imita grosseiramente o mármore. É no âmago desse refúgio de luxo decadente e falso que transcorre a mais límpida exibição de domínio biopolítico. Diaba, trajada unicamente com um roupão de seda, trata a invasão do seu exército particular com indiferença olímpica. Esse descaso desponta como o seu escudo mais impenetrável: a monarca recusa-se terminantemente a suspender a sua liturgia de feminilidade — ocupando-se em fazer as unhas e depilar-se — para dar atenção aos homens, provando que, naquele território, a vaidade do corpo travesti subjuga a pressa do machismo armado.

Neste prólogo teatral, a navalha assume a função de cetro de mando. Conforme atesta a historiografia da marginalidade, a navalha esteve culturalmente associada à imagem das travestis, como selo de ameaça e de barbárie urbana. E aqui a conexão com o corpus jornalístico do Capítulo 2 é reveladora: era exatamente essa a imagem que a imprensa sensacionalista explorava à exaustão, a da travesti armada e perigosa que emboscava o cidadão de bem. Na trama, o objeto converte-se na assinatura letal de Diaba, o mesmo artefato que ela manejará para mutilar a face de Robertinho e de Isa. Não obstante, na cena inaugural, a lâmina escorrega com suavidade sobre a pele, inserida em um rito estético. Diaba sequestra o estigma que a sociedade lhe impôs e o transforma no maior emblema de sua supremacia. A navalha que os jornais brandiam como prova de sua monstruosidade é, na mão de Diaba, ao mesmo tempo instrumento de beleza e cetro de poder, o estigma virado do avesso e reconvertido em soberania.

É rigorosamente após essa angustiante construção visual que eclode a tecnologia da voz fraturada. Quando, por fim, acede ao apelo de Lilico para ouvir os capangas, Diaba abandona a doçura vocal e corrói por completo o clima do aposento. Sem dirigir o olhar aos homens e acendendo um cigarro com ostensivo desprezo, a monstruosidade da líder revela-se por meio de um tom grave, profundo e extremamente masculinizado ao proferir: “Chiablo, coisa ruim”. Ao tomar conhecimento do cerco policial às suas zonas de tráfico, a fúria irrompe: Diaba ergue-se de supetão, engatilha uma arma na direção do grupo e descarrega um arsenal de insultos, alternando bruscamente entre a brutalidade masculina e o exagero feminino, a exemplo do momento em que berra “fala, manguitola da peste!”.

Essa instabilidade performática ratifica a tese de Xavier sobre o Soberano Grotesco, mas convém precisar seu mecanismo. A alternância de vozes e de gênero não deve ser interpretada sob viés patologizante, mas como um dispositivo de terror governamental. Diaba compreende que, para liderar homens que a desprezam intimamente por sua identidade dissidente, precisa mimetizar e superar a própria brutalidade deles. A voz masculinizada não é a “verdade” que escaparia sob a máscara feminina; é, ela também, uma performance estratégica, acionada e desligada conforme a necessidade do domínio. Logo, Diaba não tem um gênero verdadeiro sob um falso, ela opera os gêneros como registros de poder, deslizando entre eles com soberania. A feminilidade seduz e desarma; a masculinidade intimida e comanda; e é justamente o controle sobre essa alternância que a torna insuperável. A sequência na qual empurra Robertinho para dentro do armário, desdenhando de sua “cara bonita” com sarcasmo cortante, representa a castração simbólica do macho criminoso. A “supremacia das vozes”, nesse contexto, é a prova de que Diaba manipula as normas de gênero conforme sua vontade, utilizando sua

“monstruosidade” como a ferramenta suprema para curvar a criminalidade cisnormativa a seus pés enfeitados.

Estágio 2 — O deslizamento dos motivos e a estética do lixo

A segunda etapa analítica exige a observação da espacialidade e das dinâmicas de aliança que operam na obra. No Cinema Marginal, o espaço nunca é cenário neutro: é a materialização das tensões de classe e de poder. Em *A Rainha Diaba*, Fontoura utiliza a estética do lixo (Xavier, 2012) para traçar uma geografia da exclusão que se divide em dois mundos opostos: o realismo cru das ruas e o delírio operístico dos domínios da rainha.

Enquanto as cenas externas, como os assaltos à favela, ao posto de gasolina e à padaria, são filmadas com naturalismo documental, recorrendo a locações reais e luz crua, a residência de Diaba ergue-se como território de exceção. O quarto e o bordel são saturados de decoração colorida, cafona e marcada pelo exagero. Essa oposição arquitetônica constitui uma afirmação política. Ao construir um “reino” fantástico no coração da miséria, a estética do lixo recicla a suntuosidade burguesa e a converte em paródia marginal. O território de Diaba é um palácio erguido sobre a abjeção, onde o excesso visual serve para mascarar a fragilidade do poder no subdesenvolvimento.

Convém aprofundar a natureza dessa oposição espacial, pois ela é mais do que um contraste estético. A fotografia de José Medeiros, que privilegia planos fixos e discretos movimentos (Meio Amargo, 2023), organiza os dois mundos segundo regimes visuais opostos: a rua é o espaço da luz natural, do documento, da vulnerabilidade dos corpos expostos ao acaso e à polícia; o interior é o espaço da luz artificial, da composição, do controle absoluto que Diaba exerce sobre cada detalhe de seu cenário. Há, nessa divisão, uma lógica: Diaba só é soberana dentro. Seu poder é territorial no sentido mais literal, floresce no interior saturado que ela mesma construiu e desmorona no instante em que a ameaça penetra suas fronteiras. O palácio kitsch não é apenas expressão de mau gosto marginal; é a carapaça protetora de uma soberania que só existe enquanto o mundo exterior for mantido do lado de fora. Quando essa membrana se rompe, a Rainha cai. A geografia do filme, portanto, antecipa a tragédia: um poder que depende inteiramente de um dentro é um poder condenado, porque nenhum dentro resiste indefinidamente ao fora.

É precisamente nesse espaço cindido que opera o deslizamento dos motivos (Xavier, 2012). O comportamento de Diaba não segue uma linearidade: ele “desliza” e se transmuta conforme os súditos que o rodeiam. A hierarquia desse reino divide-se em duas castas

rigorosamente separadas: os capangas — os vassalos do crime — e as travestis e os homossexuais — a nobreza afetiva.

A primeira casta é retratada com excentricidade caricatural. Diferentemente do jovem Bereco, que ostenta a aparência de um malandro normativo da década de 1970, os capangas de Diaba exibem deformidades físicas e morais que os equiparam a bobos da corte de um feudalismo distorcido. São as peças utilitárias do tráfico, submetidas à violência física e psicológica da rainha. Contudo, é também desse grupo cisgênero que emana a traição. O deslizamento ético dos capangas, instigado por Catitu, comprova a tese de Robert Stam (2008): no submundo, a homofobia supera a lealdade criminal. Eles toleram a violência, mas recusam-se a suportar a humilhação de serem comandados por um corpo dissidente. Vale sublinhar a precisão dessa observação para o argumento geral da dissertação: a transfobia revela-se, aqui, mais estrutural do que qualquer código de honra do crime. Os capangas suportam ser espancados, humilhados, mutilados — o que não suportam é a inversão de gênero que a autoridade de Diaba encarna. A ferida não é ao corpo; é à masculinidade. E é essa ferida, e não a violência sofrida, que arma a traição.

Em total oposição a esse grupo encontra-se a "corte marginal" de Diaba: sua irmandade de travestis e homossexuais. Este é o estamento de maior estirpe na obra. Elas não traficam, não portam armas de fogo, não disputam o poder territorial; seu papel é garantir o suporte emocional e a infraestrutura de sobrevivência — a informação, a estética, o afeto. É exclusivamente na presença dessa corte que o deslizamento dos motivos de Diaba revela sua face vulnerável. Se perante os bandidos ela é o Soberano Grotesco que mutila rostos com a navalha, perante as travestis ela se permite o desabafo e a melancolia.

Numa das sequências mais eloquentes da obra, Diaba aparece sentada ao centro, em trono improvisado, cercada por suas iguais — todas em profusão de cores, rendas e adornos — , tendo ao fundo um quadro clássico que representa ninfas em paisagem bucólica (Figura 3). A colisão é deliberada e riquíssima: a alta cultura europeia, emoldurada e pendurada na parede como signo de aspiração e prestígio, contrasta com a cultura marginal encarnada nos corpos vivos que a ladeiam. E é nessa mesma composição que se torna incontornável um elemento da caracterização de Diaba: as guias que ela ostenta ao pescoço, em camadas de contas coloridas, acompanhadas de um pendente protetor. As guias são os fios ritualísticos das religiões de matriz africana, marcadores de pertencimento a uma cosmologia afro-brasileira e de proteção espiritual, o axé. Sua presença inscreve Diaba não apenas como corpo dissidente de gênero e como corpo negro, mas como corpo afro-religioso, filiado a uma tradição que o Estado e a moral cristã do regime também perseguiam e demonizavam. A personagem condensa, assim,

três marcas de abjeção que a biopolítica da ditadura buscava expurgar simultaneamente e é justamente esse corpo triplamente marcado que o filme escolhe entronizar. Logo, Diaba não é uma rainha genérica, mas uma soberania que carrega no pescoço os símbolos de uma realeza afro-diaspórica que a colonização e a ditadura tentaram, a um só tempo, apagar.

A leitura dessa tripla marca ganha densidade à luz de Megg Rayara Gomes de Oliveira (2020), primeira travesti negra a doutorar-se em Educação no Brasil, que analisa como corpos negros e afeminados foram historicamente associados ao demoníaco, à figura do "diabo em forma de gente". O próprio nome da personagem inscreve-se nessa genealogia: o filme toma para si o insulto que demoniza e o converte em título de realeza.

A sequência da festa de aniversário de Diaba ergue-se como o paradigma absoluto dessa clivagem sociológica. Cercada exclusivamente por suas iguais, ostentando uma coroa que sela e simultaneamente ironiza sua majestade marginal, a rainha subitamente "murcha". O espetáculo da celebração é interrompido por um isolamento coreografado: ela se afasta para um canto, entristecida, abandonando a máscara do Soberano Grotesco para revelar a vulnerabilidade do sujeito abjeto. Esse momento trata-se da constatação perfeitamente lúcida de sua própria condição biopolítica. No auge de seu império ilusório, Diaba atinge a epifania do subdesenvolvimento, o reconhecimento de que seu poder estrutural é, na verdade, um castelo de cartas erguido sobre um terreno minado pela transfobia.

A coroa que Diaba ostenta na festa é, a um só tempo, afirmação e ironia. Ela sabe que é rainha de brincadeira, rainha de uma corte de párias, coroada por aquelas que partilham sua condição justamente porque nenhuma outra instância do mundo a coroaria. A melancolia de Diaba, nesse instante, é a melancolia de quem enxerga a moldura de sua própria soberania: o reconhecimento de que ser rainha da margem é ainda ser da margem. Aqui, o conceito butleriano de vidas não passíveis de luto (Butler, 2015), mobilizado no primeiro capítulo a propósito das musas, encontra sua tradução: Diaba pressente que sua coroa não a torna enlutável aos olhos do mundo, que sua morte, quando vier, não será chorada para além daquele círculo. A festa é, assim, um velório antecipado; a coroa, uma cifra fúnebre.

A confissão que se segue — "O meu pesqueiro está sendo bagunçado [...] Eu estou sozinha. Os meus *trutos* também estão contra mim" — é a verbalização da falência do pacto de sobrevivência que Diaba havia firmado com o patriarcado criminal. A solidão que reclama é essencialmente estrutural. Ela tem plena consciência de que seu domínio sobre os homens cisgêneros é puramente utilitário, transitório e artificial, sustentado exclusivamente pelo terror físico e pelo capital, o monopólio das drogas. Assim que sua invulnerabilidade financeira é posta à prova pelos ataques às bocas de fumo, a lealdade comprada dissolve-se, revelando o

ódio latente dos subordinados. O homem cisgênero e criminoso, na lente de Fontoura, tolera a liderança da travesti apenas enquanto esta lhe for lucrativa; ao primeiro sinal de crise, reivindica seu "privilégio biológico" para traí-la e aniquilá-la.

Nesse sentido, a obra opera uma subversão magistral e dolorosa da moralidade burguesa. O afeto genuíno, o cuidado mútuo e a lealdade incondicional encontram-se expurgados do mundo cisnormativo e confinados à "corte" de travestis e homossexuais. As travestis que consolam Diaba na festa funcionam como uma trincheira afetiva contra a agressão do mundo exterior. No império do lixo decupado pelo Cinema Marginal, a criminalidade tradicional é despida de qualquer código de honra, revelando-se sinônimo absoluto de covardia e ganância. Em contrapartida, a dissidência de gênero ergue-se, paradoxalmente, como a única e derradeira reserva de nobreza, solidariedade e confiança que resta à protagonista antes de sua queda.

Vale, para encerrar este estágio, uma articulação com a discussão da imprensa marrom empreendida no segundo capítulo. Ali se demonstrou que a imprensa popular, ao noticiar as travestis apenas pela chave do crime e do escândalo, produzia sua desumanização, mas que, paradoxalmente, era também um dos únicos registros de sua existência. A Rainha Diaba realiza, no plano da ficção, mostra as travestis entre si, no registro do afeto, do cuidado, da lealdade. Se o jornal só as via na esquina, brigando ou presas, o filme as vê no camarim, consolando-se, celebrando, protegendo-se mutuamente. Há, nessa simples decisão de decupagem, uma potência contra hegemônica que dialoga diretamente com tudo o que a pedagogia do medo buscava impedir. Fontoura devolve às travestis aquilo que a imprensa lhes roubava: a possibilidade de serem vistas amando.

Estágio 3 — As ruínas da identidade (o teatro do mundo como farsa)

A terceira etapa analítica exige deslocar o olhar da geografia física para a microgeografia do corpo. É na materialidade da pele e da performance de Diaba que *A Rainha Diaba* instaura o que Ismail Xavier (2012) classifica como as ruínas da identidade. No Cinema Marginal, o sujeito subdesenvolvido não possui um "eu" coeso ou pacificado: sua existência é uma farsa contínua, uma colagem precária de máscaras para sobreviver em ambiente hostil. Para a protagonista, essa fragmentação ontológica materializa-se através da montagem, que, ao longo de toda a película, é sistematicamente ameaçado e violentamente interrompido.

Convém, antes de avançar para a decupagem, precisar o duplo sentido que o termo "montagem" adquire nesta análise. Montagem é, na experiência travesti, o processo de

construção corporal e estética do gênero, tal como discutido no primeiro capítulo a partir de Jayme (2004) e Pelúcio (2009). Mas "montagem" é também, no vocabulário cinematográfico, a operação de articulação dos planos, o próprio princípio construtivo do filme. Há, portanto, uma ressonância significativa entre o que Diaba faz com seu corpo e o que Fontoura faz com as imagens: ambos montam. O filme, ao decupar o rito de construção do rosto de Diaba, torna a montagem de gênero visível como montagem, expõe o gênero como algo que se fabrica plano a plano, gesto a gesto, do mesmo modo como um filme se fabrica corte a corte. A personagem e a obra espelham-se nessa operação comum, e é essa reflexividade que confere à análise da montagem de Diaba um alcance para além da mera descrição de vaidade.

A conotação ideológica desse processo, se utilizarmos a grade de leitura de Roland Barthes (2000), é densa. O ato de se maquiar, depilar as pernas ou vestir o roupão de seda conota a autonomia e a resistência de Diaba perante as expectativas tradicionais. O corpo da travesti, historicamente lido como abjeto e ininteligível (Martins, 2017), tenta forjar no espelho a realeza que o Estado lhe nega na rua. Cabe desenvolver essa distinção barthesiana, pois ela é a chave semiológica do estágio. No plano da denotação, vê-se uma pessoa aplicando maquiagem. No plano da conotação, porém, esse mesmo gesto carrega uma teia de significados que a cultura sedimentou: para um corpo que a sociedade condena, maquiar-se é reivindicar uma feminilidade proibida, é insistir em existir contra a interdição, é construir soberania onde só se permite abjeção. A maquiagem de Diaba a afirma. E é justamente porque esse gesto conota afirmação e autonomia que o filme fará questão de interrompê-lo violentamente, pois interromper a montagem é, no plano simbólico, negar à travesti o direito de se construir.

Contudo, o "teatro do mundo" criminal exige tributos. O dispositivo cinematográfico estabelece um padrão angustiante: a personagem nunca consegue concluir a sua montagem identitária de forma serena. Sua feminilidade é um luxo estético que a brutalidade do submundo não lhe permite sustentar em paz. Numa das sequências-chave, a câmera capta Diaba diante do espelho do camarim, aplicando com o pincel a sombra clara sobre a pálpebra, o rosto concentrado na própria construção (Figura 4). Vê-se, simultaneamente, o rosto de Diaba refletido no espelho e, em primeiro plano, sua nuca real, de costas para a câmera. Esse desdobramento especular — Diaba imagem e Diaba corpo, no mesmo enquadramento — é a tradução visual exata da tese das ruínas da identidade. A personagem existe cindida entre o corpo que é e a imagem que constrói, entre o rosto que a natureza lhe deu e o rosto que ela pinta sobre ele. Logo, o espelho encena a distância entre duas, o intervalo em que a travesti se fabrica. E é nesse intervalo frágil que a violência sempre irrompe.

Figura 4 – A montagem diante do espelho: o desdobramento especular entre o corpo e a imagem



Fonte: Frame de A Rainha Diaba (Fontoura, 1974).

A sequência em que Diaba se maquia diante do espelho é, assim, a tradução literal dessa fratura. A câmera capta a intimidade da construção do rosto feminino que é subitamente invadido pela chegada da gangue com notícias sobre o ataque às bocas de fumo. A interrupção do ritual é brutal. Diaba apaga o cigarro com raiva, suspende o desenho da própria face e é forçada a abandonar a passividade estética para assumir o papel de algoz. A transição imediata do espelho de maquiagem para o espancamento de Gravata e a mutilação do rosto de Robertinho com a navalha evidencia que a identidade da personagem está em constante travessia. A violência é o reflexo de sua incapacidade de habitar plenamente o seu gênero num ecossistema que exige, a cada instante, a reativação da força bruta e masculinizada para não perder o trono.

A montagem interrompida é a lei que rege a existência travesti sob a biopolítica da ditadura. Assim como, na rua, a travesti que se construía era interrompida pela batida policial, na ficção de Fontoura a montagem de Diaba é sempre quebrada pela irrupção da violência. O paralelo é exato: o que a Portaria 390 e as rondas do DOPS faziam ao corpo travesti, o dispositivo fílmico reencena no corpo de Diaba, que jamais termina de se montar. A diferença

é que, no filme, a interrupção não vem de fora, do Estado, mas de dentro, do próprio submundo — o que torna a tragédia mais aguda: nem no seu reino a travesti tem sossego para ser.

O clímax dessas "ruínas" consuma-se no embate final contra Bereco. Em um momento de extrema vulnerabilidade emocional, Diaba tenta retocar a maquiagem borrada diante do espelho, num esforço melancólico e desesperado para restaurar a fachada de sua identidade fraturada diante da crise de seu império. O jovem malandro, seduzindo-a com falsas promessas, penetra nessa intimidade e utiliza a própria navalha de Diaba para lhe cortar a garganta de surpresa. O golpe é desferido precisamente enquanto ela se olha no espelho.

A escolha de Fontoura de sobrepor o assassinato ao reflexo do espelho é a consumação da ironia absoluta, e merece ser lida em toda a sua densidade simbólica. O vidro reflete a falência estrutural de um corpo que tentou, contra todas as interdições do patriarcado e do Estado, construir-se a si próprio. O gesto de Bereco simboliza a instabilidade inescapável da travesti no Brasil dos anos 1970. E há, na mecânica do golpe, uma tríplice ironia que condensa toda a tese do filme. Primeiro, a arma: a navalha que outrora protegia Diaba é agora o instrumento que a degola; o símbolo de sua soberania volta-se contra ela. Segundo, o instante: o corte se dá no momento exato da montagem, quando Diaba tenta reconstruir o rosto — isto é, quando está mais entregue à afirmação de si e, por isso, mais desprotegida. Terceiro, o reflexo: Diaba morre olhando-se no espelho, vendo-se morrer, testemunha do próprio fim no mesmo objeto em que se construía. A "montagem" de Diaba é, assim, eternamente interrompida pelo corte necropolítico (Mbembe, 2018) — e a palavra "corte", aqui, condensa suas três acepções: o corte da navalha, o corte cinematográfico que encerra a cena, e o corte biopolítico que separa as vidas que importam das que podem ser eliminadas. No teatro do subdesenvolvimento, a identidade dissidente é uma obra que a sociedade e a marginalidade se encarregam de demolir antes mesmo de ser concluída.

Figura 5 – Diaba entre sua corte na festa: a soberana que “murcha” ao pressentir a queda do trono



Fonte: Frames de A Rainha Diaba (Fontoura, 1974).

Convém registrar, para fechar o estágio, em que medida essa leitura dialoga com a discussão terminológica que abre a dissertação. Diaba morre sem que o filme jamais tenha “resolvido” seu gênero, ou seja, ela permanece, até o último plano, o corpo que desliza entre registros, que não se deixa fixar em nenhuma categoria estável. Diaba encarna a ininteligibilidade de gênero que, como se viu no primeiro capítulo com Butler, ameaça a ordem justamente por não se deixar nomear. E talvez essa ininteligibilidade radical seja o que a torna insuportável para o mundo cisnormativo que a cerca e que, ao fim, a elimina. Não se mata Diaba apenas por ser chefe do tráfico; mata-se Diaba por ser um corpo que o sistema de gênero não consegue ler, arquivar, domesticar. Sua morte é a tentativa desesperada da norma de encerrar o que ela não consegue compreender.

Estágio 4 — A monstruosidade como catarse

A quarta etapa analítica debruça-se sobre a sequência mais perturbadora e simbolicamente carregada da obra: o sequestro e a tortura da cantora Isa (Odete Lara) por Diaba e sua irmandade de travestis. Para além da brutalidade gráfica, este momento exige uma decodificação do paradoxo biopolítico que rege as relações de gênero no filme. Ao longo da narrativa, a película estabelece um contraponto dialético entre Isa e Diaba. Isa encarna a feminilidade normativa e cisgênera, mas o faz sob o signo da submissão patriarcal — mulher de bandido, sustentáculo afetivo do jovem Bereco, existência definida pela dependência do macho. Diaba, em contraste antagônico, é o corpo dissidente e abjeto que recusa a submissão, erguendo-se como a figura temível e letal do submundo.

Isa e Diaba representam dois destinos possíveis da feminilidade sob o patriarcado, e é justamente o contraste entre eles que a tortura torna explícito de forma sangrenta. Isa possui aquilo que Diaba jamais poderá ter: a inteligibilidade. Seu corpo de mulher cisgênera é reconhecido, desejado e protegido pela ordem. Diaba, ao contrário, construiu sua feminilidade de forma artesanal contra a interdição e, por isso mesmo, nunca é reconhecida como legítima: é sempre “farsa”, “disfarce”, “monstro”. Isa encarna precisamente o que foi negado a Diaba. O ódio que se abaterá sobre seu rosto é, no fundo, o ódio contra um privilégio: o de nascer no corpo que a norma aceita.

O cenário escolhido para o suplício de Isa é um salão de beleza (Figura 5). O espaço tradicionalmente consagrado à construção, manutenção e disciplinamento da beleza feminina normativa é subvertido em um matadouro operado pelos corpos que a sociedade excluiu desse mesmo ideal de beleza. O salão de beleza é, por excelência, o templo da feminilidade cisnormativa, o lugar onde a mulher “de verdade” se produz para o olhar masculino, onde a beleza é fabricada segundo os padrões que a própria sociedade impõe. É também, ironicamente, um espaço que as travestis frequentam à margem, quando lhes é permitido, para construir uma feminilidade que jamais será plenamente aceita. Que Diaba escolha esse lugar para desfigurar Isa não é fortuito: é uma profanação deliberada do santuário da beleza normativa. As excluídas do ideal de beleza invadem o templo desse ideal e o convertem em açougue — gesto que, em si, é uma acusação contra a ordem que as expulsou.

Figura 6 – A tortura de Isa no salão de beleza: a monstruosidade como catarse



Fonte: Frames de A Rainha Diaba (Fontoura, 1974).

A coreografia da tortura afasta-se da frieza punitiva que Diaba aplica aos seus capangas homens; aqui, irrompe um gozo sádico e coletivo. Enquanto Isa grita sob o suplício de instrumentos de inegável conotação fálica e punitiva, Diaba e as travestis riem diabolicamente. Este riso é a eclosão da monstruosidade descrita por Courtine (2006) e Leite Jr. (2011), mas agora apropriada de forma ativa e vingativa. As travestis invertem temporariamente a engrenagem biopolítica. Assumem o papel de torturadoras, e o alvo de seu escárnio é precisamente o corpo da mulher cisgênera, cujo "privilégio biológico" lhe garante a proteção de homens como Bereco e a inteligibilidade que às travestis é negada.

É preciso, neste ponto, uma análise cuidadosa do riso que atravessa a cena. Trata-se de um riso que inverte, ponto por ponto, o riso conservador analisado a propósito da chanchada e

da imprensa. Lá, no primeiro capítulo e no segundo, o riso era a arma dos "normais" contra a travesti: ria-se dela, e nesse riso a sociedade cisnormativa reafirmava sua coesão pela exclusão do monstro. Aqui, a estrutura se inverte: são as travestis que riem, e o alvo do riso é o corpo normativo. Mas essa inversão apenas reproduz, no corpo mais próximo e vulnerável, a mesma lógica de crueldade que vitimava as próprias travestis. O riso vingativo de Diaba é o espelho invertido do riso conservador, e é justamente por ser espelho que denuncia a extensão do dano: a violência do sistema é tão profunda que ensina até suas vítimas a rir da dor alheia.

A dimensão psicanalítica e social dessa violência culmina no instante em que Diaba ergue a navalha em direção ao rosto de Isa e profere a sentença de que o rosto bonito da rival deve servir de exemplo. A desfiguração do rosto de Isa é um ato de iconoclastia: a destruição física do símbolo máximo da cisnormatividade branca e bela que fascina o homem hetero-marginal e que legitima, por contraste, a exclusão da travesti. Contudo, esta catarse coletiva no salão de beleza revela as engrenagens de uma sociedade profundamente adoecida pela ditadura. O sistema patriarcal e higienista demonstra-se tão eficaz na produção da abjeção que as marginalizadas não atacam a raiz estrutural do seu opressor, mas o elo normativo mais próximo e vulnerável. O verdadeiro triunfo do subdesenvolvimento (Xavier, 2012) é instaurar uma necropolítica horizontal (Mbembe, 2018), em que os oprimidos são condicionados a sangrar uns aos outros nos porões da marginalidade.

Achille Mbembe (2018) descreve a necropolítica como o poder soberano de determinar quem pode viver e quem deve morrer. Ordinariamente, esse poder é exercido de cima para baixo. O que A Rainha Diaba torna visível, porém, é uma modalidade derivada desse poder: a necropolítica que o Estado delega à própria margem. Ao empurrar as travestis para os porões da criminalidade, ao negar-lhes cidadania e condená-las à sobrevivência marginal, o sistema cria as condições para que a violência que deveria ser dirigida contra ele se volte, em vez disso, horizontalmente, umas contra as outras e contra os elos igualmente vulneráveis. Diaba não tortura Isa porque é "má"; tortura-a porque o sistema lhe ensinou que a única gramática disponível para a existência marginal é a da violência, e porque atacar a raiz estrutural de sua opressão — o Estado, a ditadura, o patriarcado — está fora de seu alcance. A necropolítica horizontal é, assim, o mecanismo pelo qual o poder soberano terceiriza o extermínio: faz com que os condenados se encarreguem de matar-se entre si, poupando o Estado do ônus direto.

Enquanto os jornais vendiam o "monstro" para pacificar a sociedade e legitimar a violência de Estado o cinema de Fontoura devolve esse "monstro" dotado de agência e fúria. Mas o filme não apresenta a fúria de Diaba como triunfo ou libertação. Apresenta-a como sintoma. A crueldade de Diaba contra a norma é o reflexo espelhado de uma nação que lhe

negou a cidadania e lhe ensinou que a única gramática possível para a sua existência era a do extermínio. O filme não pede que torçamos por Diaba na cena da tortura; pede que compreendamos, com horror, de onde vem aquela violência. Nisso reside sua radicalidade: onde o jornal dizia "a travesti é violenta por natureza", o filme responde "a travesti é violenta porque a fizeram assim".

Estágio 5 — A alegoria da inconsistência democrática

A quinta etapa analítica requer elevar o morticínio final da obra à categoria de síntese macropolítica. O desfecho de *A Rainha Diaba* consolida-se como a tradução literal da alegoria do subdesenvolvimento postulada por Ismail Xavier (2012). No apagar das luzes do filme, o dispositivo cinematográfico abandona qualquer veleidade de redenção moral para encenar uma farsa trágica em que a traição se revela como a única instituição sólida do país.

A coreografia da morte instaura-se por meio de uma cadeia ininterrupta de traições utilitárias. Bereco degola Diaba em seu momento de fragilidade, mas é fuzilado sumariamente por Catitu e pelos capangas. A comemoração dos usurpadores cisgêneros é subitamente asfixiada pelo veneno de Violeta, a governanta que se revela como a arquiteta silenciosa do massacre. Essa mecânica de extermínio mútuo é a representação do ecossistema da necropolítica (Mbembe, 2018). Quando o Estado delega a gestão da vida e da morte à própria marginalidade, o resultado é a canibalização dos oprimidos. A ilusão de que a eliminação do corpo dissidente traria estabilidade desmorona: sem o terror da rainha, as engrenagens da criminalidade devoram-se a si mesmas. Ninguém herda o poder no subdesenvolvimento; herda-se apenas o cadáver do predecessor.

A sucessão de assassinatos é uma estrutura, e essa estrutura é a alegoria de um país. Cada usurpador que elimina o anterior apenas para ser eliminado pelo próximo encena a impossibilidade de fundação de qualquer ordem legítima sobre a base da traição e da força. Se Diaba, o Soberano Grotesco, mimetizava o despotismo do regime militar, a cadeia de traições que se segue à sua morte alegoriza aquilo que viria depois: a incapacidade de o país construir, sobre os escombros do autoritarismo, uma ordem estável e legítima. O filme, lançado em 1974, no auge da ditadura, antecipa em forma trágica uma intuição que a história confirmaria: que a violência fundante não se encerra com a queda de um tirano, mas se perpetua na disputa canibal por seu espólio. É nesse sentido que A Rainha Diaba opera numa temporalidade distinta da imprensa: enquanto o jornal capturava a travesti no imediato do escândalo diário, o filme planta

uma alegoria cujo alcance se projeta para além de seu momento, um diagnóstico da inconsistência estrutural brasileira que o tempo se encarregaria de validar.

O ápice desta alegoria política é reservado para os últimos segundos. Diaba, ensanguentada, ressurge das sombras para disparar contra a traidora Violeta antes de tombar sobre o mar de corpos. Este retorno performático dos mortos é o derradeiro manifesto biopolítico do corpo travesti na obra. Ao arrastar seu corpo mutilado para abater a traidora cisgênera, a personagem subverte o desejo de higienização do patriarcado. Violeta representava a ambição da norma: a sociedade "limpa" que pretendia usufruir do império financeiro construído sobre o sangue da marginalidade. Contudo, ao disparar o tiro fatal, a travesti reivindica para si o monopólio necropolítico de seus últimos segundos de vida.

A ressurreição de Diaba para matar Violeta pode ser lida em duas chaves complementares, e é a tensão entre elas que confere ao desfecho sua densidade. De um lado, é um gesto de soberania: mesmo destronada, mesmo degolada, Diaba recusa-se a ser a última a cair; ela decide sobre a morte de outra, exercendo, no limiar de sua própria, o poder que sempre exerceu. É a afirmação de que, até o último suspiro, a Rainha reina e de que a travesti não morre como vítima passiva, mas como agente que dispõe da morte alheia. De outro lado, porém, é a confirmação da necropolítica horizontal analisada no estágio anterior: o último ato de Diaba não é dirigido contra o Estado, contra a ditadura, contra a estrutura que a produziu e a matou, mas contra outra mulher, outro elo da mesma engrenagem de oprimidos. Mesmo em sua morte, Diaba permanece capturada na lógica que a condenou: mata horizontalmente, jamais verticalmente. A tragédia do filme reside na impossibilidade de a violência da margem encontrar seu verdadeiro alvo, que permanece sempre fora de alcance, protegido, invisível, do lado de fora do banho de sangue que consome apenas os de baixo.

O filme de Fontoura prova que a sociedade que inventa o monstro para justificar a própria violência está apodrecida até a raiz. A obra encerra a década atestando que a nação brasileira, ao alicerçar suas estruturas de poder na exclusão e na mentira institucionalizada, construiu para si mesma um palácio de horrores sem herdeiros, cujo único destino histórico possível é a ruína.

Resta, para encerrar a análise, retomar a questão da censura, pois ela ilumina o estatuto histórico da obra. Documentou-se que *A Rainha Diaba* não sofreu cortes da Censura Federal (Freire, 2008 apud Nagime, 2023) — dado aparentemente surpreendente, tratando-se de um filme protagonizado por uma travesti traficante em plena ditadura. De um lado, pode indicar que o regime não via ameaça numa obra que, afinal, o filme não redime nem idealiza a travesti, confinando-a ao universo da marginalidade e da morte, tal como fazia a própria imprensa que

o Capítulo 2 analisou. Sob essa ótica, a censura teria lido *A Rainha Diaba* como mais uma confirmação do estigma, e não como sua subversão. De outro lado, porém, pode-se argumentar que a potência subversiva do filme jamais esteve em sua fábula, mas em sua forma: no fato incontornável de que, por quase duas horas, o espectador é obrigado a ver o mundo pelos olhos de uma travesti soberana, a temê-la, respeitá-la, compreendê-la e, no limite, a chorá-la. A censura vigiava o conteúdo manifesto, mas era cega à operação estética, à do ponto de vista. É essa a hipótese que esta análise sustenta: *A Rainha Diaba* subverte menos pelo que conta do que pelo lugar de onde faz o espectador olhar. E talvez resida aí, nessa cegueira da censura para a forma, a razão de sua sobrevivência: o regime sabia vigiar enredos, mas não sabia vigiar pontos de vista.

Figura 7 – A morte de Diaba: o corte, o sangue e o banho de sangue final



Fonte: Frames de A Rainha Diaba (Fontoura, 1974).

Em síntese, *A Rainha Diaba* constitui o ponto da contranarrativa do corpus a opor-se à fabricação midiática do monstro. Sua coroação do abjeto inverte a hierarquia biopolítica que condenava esse corpo à vala. E, no entanto, a análise recusa a leitura triunfalista: a Rainha é destronada, as guias não a protegem, a violência que ela exerce recai horizontalmente sobre outros oprimidos, e o corpo travesti real permanece ausente sob a performance do ator cisgênero. A insurgência de *A Rainha Diaba* é magnífica e é limitada e é na tensão entre essas duas verdades que reside sua força como documento de um tempo em que a travesti só podia ser rainha na ficção, e ainda assim para reinar sobre a própria ruína.

4.5 *Volúpia de Mulher* (1984): a inclusão excludente e o custo do final feliz

Lançado em 1984, no período de instabilidade acentuada pela campanha das Diretas Já e pela transição para a chamada Nova República, o longa-metragem *Volúpia de Mulher*, dirigido por John Doo (pseudônimo de Ody Fraga, que também assina o roteiro com Milton Donara), situa-se na pornochanchada gestada na Boca do Lixo paulistana. Ao contrário das comédias de costumes de meados da década anterior, a produção comercial desse estágio terminal do regime adota uma atmosfera mais sombria, fundindo o erotismo de fetiche ao melodrama urbano e à crueza da violência marginal.

Como se estabeleceu no tópico 3.2, a pornochanchada teve seu período de maior força entre 1972 e 1982, segundo a periodização de Nuno César Abreu (2006); *Volúpia de Mulher*, de 1984, situa-se, portanto, não numa fase plena do ciclo, mas em seu ocaso, quando a fórmula erótico-cômica já se exauria, pressionada pela chegada do sexo explícito, pela concorrência do vídeo e pelo esgotamento do próprio modelo. Longe de diminuir o interesse do filme, essa posição trata-se de uma obra de transição, um produto do mercado erótico agonizante que, justamente por operar no limiar de duas épocas deixa entrever, em suas contradições, as tensões de todo um regime de representação em vias de dissolução. É um filme que fala, sem o saber, sobre o próprio fim de um mundo.

A personagem travesti que protagoniza esta análise, Lili Marlene, é interpretada pelo ator Romeu de Freitas, um homem cisgênero. Reencontra-se aqui, portanto, o mesmo limite histórico da representação identificado na análise de *A Rainha Diaba*: também em *Volúpia de Mulher*, o corpo travesti é encarnado por um intérprete cisgênero, e não vivido por uma travesti real. Há, contudo, um dado que complexifica esse quadro: o elenco do filme inclui Cláudia Wonder, artista e militante travesti cuja trajetória foi contraposta, no primeiro capítulo, à

assimilação de Rogéria. A presença de Wonder no mesmo filme em que um ator cisgênero interpreta a protagonista trans condensa, numa única ficha técnica, toda a ambivalência do período: a travesti real existe, atua, está ali, mas o protagonismo trans continua sendo mediado pela performance de um homem cisgênero. A tela de 1984 ainda não cede à travesti o direito de encarnar-se a si mesma no centro da narrativa.

Figura 8 – A primeira aparição de Lili Marlene: o policiamento de gênero no consultório



Fonte: Frames de Volúpia de Mulher (Doo, 1984).

Para apreender a densidade biopolítica dessa obra, é necessário desconstruir a expectativa criada por seu título. A trama acompanha a trajetória de Cristina (Vanessa Alves), jovem filha de colonos que, após ser expulsa de casa por uma gravidez fora do casamento, busca refúgio na capital. Ao recusar a prostituição, ela acaba amparada por uma travesti decadente.

Portanto, logo nas premissas narrativas, fica claro que Lili Marlene não encarna a "volúpia de mulher" que nomeia o filme, tampouco exerce o papel de protagonista romântica: esse lugar normativo e fetichizado é reservado a Cristina, a jovem cisgênera que escapa da desonra familiar. Há, já nessa distribuição de papéis, uma primeira operação ideológica que a análise deve sublinhar. O título promete a "volúpia" e o filme a entrega no corpo da mulher cisgênera, jamais no da travesti. Lili Marlene não é objeto de volúpia; é sujeito de cuidado. E é essa dessexualização da travesti que constitui a primeira forma sutil de sua exclusão: ela pode amparar a família, mas não pode desejar nem ser desejada. O erotismo, moeda de troca do gênero, lhe é negado; resta-lhe o sacrifício.

O elemento sociológico e estético de *Volúpia de Mulher* reside no fato de um corpo dissidente ocupar tempo de tela considerável como pilar de sustentação dramática. Lili Marlene surge como a figura central que tensiona as fronteiras entre a abjeção estatal e a maternidade periférica. Ela exerce a função de mãe substituta que viabiliza o futuro — o bebê de Cristina, que carece de cirurgia cardíaca —, assumindo os riscos de uma existência precária da qual a protagonista cisgênera será, ao final, resgatada. Vale notar, e aqui uma leitura externa corrobora o argumento, que a fortuna crítica contemporânea reconhece na personagem de Lili um tratamento notavelmente digno "até os três minutos finais" da obra (Letterboxd, [s.d.]) — precisamente o intervalo em que o filme, após duas horas de acolhimento e afeto, a executa. A dignidade concedida à travesti ao longo de quase todo o filme torna sua eliminação final ainda mais brutal, pois se trata de uma protagonista afetiva sacrificada no exato momento em que sua utilidade se esgota.

A fim de decifrar como o filme articula essa inclusão excludente, a análise distancia-se de uma leitura linear do enredo e mobiliza a matriz analítica de Ismail Xavier (2012). O percurso de Lili Marlene será examinado como uma pantomima trágica que espelha a hipocrisia do projeto de redemocratização nacional. Cabe uma justificativa metodológica para essa transposição, pois ela não é óbvia: aplicar a Xavier a um produto da indústria erótica comercial pode parecer, à primeira vista, um descompasso. É, porém, deliberado. Ao demonstrar que a "estética do lixo" e a "ironia absoluta", categorias forjadas para o cinema autoral de resistência, operam também no interior de uma pornochanchada comercial, a análise sustenta uma tese mais ampla: a de que essas estratégias estéticas se entranharam de tal modo na gramática do cinema brasileiro que emergem mesmo onde não há intenção autoral de resistência. A morte de Lili Marlene funciona como alegoria da necropolítica nacional independentemente de o filme ter, ou não, a ambição de fazê-lo.

Para demonstrar que a morte da personagem não constitui acidente, a análise divide-se em cinco estágios: a supremacia das vozes e a ironia absoluta; o deslizamento dos motivos; as ruínas da identidade; a estética do lixo que recicla seus materiais; e a alegoria da inconsistência democrática.

Estágio 1 — A supremacia das vozes e a ironia absoluta

Para compreender a engrenagem ideológica de *Volúpia de Mulher*, é preciso iniciar a decodificação analítica pelo seu desfecho e pelas relações de poder que ali culminam. Ao utilizarmos a grade de leitura de Xavier (2012), percebemos que a trajetória de Lili Marlene não segue a lógica do melodrama de superação. Pelo contrário: seu destino firma-se por meio da ironia. Na obra, o fracasso do sujeito marginal é tratado como uma encenação que expõe a anatomia de um tempo e de um lugar. O sacrifício de Lili atesta que a sobrevivência da nação normativa exige o extermínio de sua margem.

A construção dessa ironia baseia-se em uma violenta desigualdade de agências. Inicialmente, Lili assume o papel de provedora onipotente do submundo: abriga Cristina, oferece sustento e a ampara no nascimento do bebê. Quando surge a necessidade de uma cirurgia cara, Lili promete conseguir o dinheiro por meio de seu trabalho. No entanto, o filme subverte essa promessa para instaurar a supremacia das vozes (Xavier, 2012). A salvação do bebê não vem do esforço da travesti: seu sacrifício é narrativamente anulado e substituído pela intervenção do capital e do patriarcado, encarnados no arquiteto Marcos (André Loureiro), que resolve o conflito financeiro com um simples gesto.

Cabe aprofundar o conceito de "supremacia das vozes" e o modo como o filme o encena. Em Xavier (2012), a supremacia das vozes designa o mecanismo pelo qual certas agências narrativas prevalecem sobre outras, determinando quem tem o poder de resolver a trama e quem é reduzido a mero coadjuvante de seu próprio destino. Em *Volúpia de Mulher*, essa hierarquia é de classe e de gênero. Lili, que trabalhou, se prostituiu e se arriscou para salvar o bebê, tem sua agência silenciada quando quem salva a criança não é o esforço da travesti, mas o cheque do homem branco, rico e cisgênero. E há, nessa substituição, uma violência simbólica: o filme reconhece o afeto e o sacrifício de Lili, mas recusa-lhe a eficácia. Ela pode amar, pode tentar, pode até morrer tentando, mas não pode ser a agente da salvação.

A partir da entrada do homem cisgênero abastado, o filme estabelece um estilo disjuntivo de montagem: uma duplicidade que separa o destino dos personagens conforme sua utilidade biopolítica. Enquanto a trajetória de Cristina ascende em direção à luz — vivendo um

romance que a retira da miséria —, Lili afunda-se na violência. A obra intercala o idílio burguês com as madrugadas de perseguição sofridas pela travesti. Fica claro que o homem heterossexual detém o poder soberano sobre a vida, financiando a saúde que Lili jamais teria meios lícitos de custear. Ao cortar sistematicamente entre dois mundos, a montagem hierarquiza os destinos. O paralelismo cria uma equação visual em que a ascensão de uma depende, silenciosamente, do afundamento da outra. Cada plano luminoso de Cristina é contraposto a um plano sombrio de Lili, e essa alternância constrói, no nível do olhar, a tese que o desfecho confirmará: o final feliz da mulher cisgênera e a morte da travesti não são eventos independentes, mas as duas faces de uma mesma operação. A câmera, ao montá-los em paralelo, já anuncia que um se paga com o outro.

Essa arquitetura cruel ocorre por meio de uma falsa promessa de integração. Após o sucesso da cirurgia, Marcos sugere que Lili passe a morar com a nova família. O filme acena com a miragem de que a travesti poderia ser absorvida pelo final feliz burguês. Contudo, a lógica de higienização exige a eliminação do excesso. A narrativa providencia para que a própria marginalidade atue como executora de uma necropolítica terceirizada (Mbembe, 2018): ao retornar vitoriosa do hospital, Lili é assassinada pelo cafetão. O filme precisa acenar com a possibilidade de Lili ser incluída para, em seguida, tornar sua exclusão mais brutal. A miragem da integração é o que confere à morte seu sentido: Lili não é morta por ser rejeitada, mas justamente quando começa a acreditar que poderia ser aceita. A esperança é o cenário necessário da tragédia.

O choque dessa ironia consuma-se nos últimos segundos. O corte seco entre o cadáver ensanguentado de Lili e a imagem idílica de Cristina e Marcos na praia, sob a palavra “FIM”, constitui a declaração política definitiva da obra. A supremacia das vozes dita que o discurso oficial da Nova República deve silenciar o estampido do tiro na periferia. O cinema de 1984 ensina que a travesti pode ser o esteio afetivo, mas seu destino é o sacrifício. O Brasil democrático, celebrado diante do mar, é construído sobre a premissa de que o corpo dissidente é apenas o adubo descartável para o triunfo da norma. O espectador é forçado a ver, na fração de segundo de um corte, que o sol do final feliz brilha sobre o mesmo mundo em que o sangue da travesti ainda está fresco. E o letreiro “FIM”, sobreposto ao mar sereno, encerra Lili, decreta que sua morte é o ponto final aceitável, a conclusão natural, aquilo sobre o que não é preciso dizer mais nada.

O cinismo dessa montagem exige a cumplicidade moral de quem assiste. Ao negar o direito ao luto por Lili e impor a resolução feliz da família normativa, o filme interpela — e denuncia — a hipocrisia da sociedade da época. A morte da travesti não causava choque nas

plateias, mas o restabelecimento de uma ordem naturalizada. A violência contra o corpo travesti era consumida como espetáculo apaziguador, um alívio higienista para a moralidade cristã. Aqui, o conceito de vidas não passíveis de luto (Butler, 2015), mobilizado ao longo desta dissertação, encontra sua encenação: o filme não chora Lili porque pressupõe uma plateia que também não a choraria. A ausência de luto na tela é o espelho da ausência de luto na sociedade — e o corte para a praia é a tradução cinematográfica exata de uma cultura que, diante do cadáver de uma travesti, simplesmente vira o rosto para o mar.

Logo, o sacrifício de Lili Marlene ergue-se como uma profecia sobre a falência do próprio pacto democrático brasileiro. A transição trouxe o fim da censura, mas a perseguição aos corpos dissidentes permaneceu; a necropolítica apenas pulverizou-se no cotidiano das ruas. A morte de Lili na tela é o documento histórico de um genocídio em curso: a democracia brasileira nasceu, sorriu para o mar, mas manteve a travesti sob a mira da mesma arma. E é aqui que se cumpre a tese das duas temporalidades: enquanto a imprensa, analisada no segundo capítulo, capturava a travesti no imediato do escândalo diário, *Volúpia de Mulher*, ainda que involuntariamente, inscreve uma imagem de longa duração — a profecia de que a democracia brasileira nasceria já manchada pelo sangue que se recusa a chorar. O filme não sabia que profetizava; e, no entanto, quarenta anos depois, seu último corte permanece exato.

Estágio 2 — O deslizamento dos motivos

A segunda etapa analítica exige a suspensão das expectativas do cinema burguês para adentrar no deslizamento dos motivos. No Cinema Marginal e em suas derivações comerciais, os sujeitos subdesenvolvidos não operam segundo uma psicologia coerente e linear; imersos na exclusão, suas ações deslizam bruscamente entre o afeto e a brutalidade. Lili Marlene encarna essa fratura: é, simultaneamente, a mãe substituta e a guerreira do submundo que enfrenta seus algozes. Essa contradição é a expressão de uma ética marginal, na qual a proteção exige a mobilização da violência.

Em Xavier (2012), o deslizamento dos motivos é uma categoria estética positiva: designa o modo como o cinema do subdesenvolvimento recusa a psicologia estável do herói burguês, substituindo-a por sujeitos cujas ações respondem menos a uma interioridade coerente do que às pressões brutais do ambiente. Lili não "muda de humor" arbitrariamente: ela desliza entre o afeto e a violência porque o mundo que habita não lhe permite a estabilidade de uma única persona. A mãe carinhosa e a guerreira armada são duas respostas de um mesmo sujeito a um ambiente que exige, alternadamente, ternura para sustentar os seus e ferocidade para

defendê-los. O deslizamento é, portanto, a forma que a sobrevivência assume quando o sujeito não tem o privilégio da coerência.

O primeiro eixo desse deslizamento ocorre no embate disciplinar entre Lili e Carla (Alvamar Taddei). Quando Lili descobre que a vizinha expulsou a jovem Cristina por causa da gravidez, atirando-a à vulnerabilidade da metrópole, a travesti assume o papel de braço justiceiro da narrativa. O espancamento que Lili inflige a Carla transcende a mera agressão física: trata-se do teatro da farsa operando como tribunal do submundo. Em um território como a Boca do Lixo, historicamente abandonado pelo Estado de Direito, Lili instaura uma ética de cuidado por meio da força. A violência, nesse contexto, atua como uma pedagogia punitiva contra a traição da própria classe marginal. Lili educa Carla pela brutalidade para garantir que a rede de apoio que sustenta os indesejáveis não seja rompida pela hipocrisia e pelo egoísmo. A ética marginal que o filme encena é mais generosa que a moral cristã que a condena: onde a família biológica de Cristina expulsou, a travesti acolheu; onde a vizinha "trabalhadora" rejeitou, a marginal protegeu. A violência de Lili contra Carla é, nesse sentido, a defesa de um código de solidariedade que a norma jamais lhe estendeu.

Figura 9 – O deslizamento dos motivos: a agressão de Lili a Carla



Fonte: Frames de Volúpia de Mulher (Doo, 1984).

Para compreender a explosão física que pauta a conduta de Lili, é necessário mapear o espectro da violência que a cerca desde o primeiro quadro. O filme demonstra que a agressão armada do cafetão é apenas o ápice de um contínuo de violências simbólicas e verbais que visam ao aniquilamento ontológico da personagem. Logo em sua primeira aparição, no espaço público de um consultório médico, Lili é submetida ao policiamento de gênero. Ao questionar um homem que a encara com repulsa, recebe como resposta a negação imediata de sua identidade com o uso do vocativo "não senhor". A escolha do pronome masculino, seguida da exclamação de espanto proferida pelo homem após a sua saída, ilustra a microfísica do poder normativo. O cidadão comum atua como fiscal da biologia, utilizando a gramática como arma para demarcar que, aos olhos da sociedade civil, o corpo travesti é sempre uma fraude inaceitável.

O que se encena ali é a violência do pronome: a recusa deliberada do gênero autodeclarado através de um único vocativo, "não senhor". Trata-se, nos termos que este trabalho vem construindo, de um ato de desmonte identitário. A imprensa fazia-o na página; o cidadão anônimo do consultório fá-lo na fala; o cafetão, como se verá, fá-lo-á no momento da agressão. Em todos os casos, a operação é idêntica: negar, pela linguagem, a existência que o corpo afirma. E o espaço não é fortuito, trata-se de um consultório médico, o templo da autoridade científica que, como se demonstrou no primeiro capítulo, historicamente diagnosticou a travestilidade como patologia. Que a primeira agressão a Lili ocorra ali, sob a insígnia da medicina, reencena a aliança médico-normativa que produziu a "monstruosidade": o corpo travesti é, desde o primeiro quadro, colocado sob o olhar clínico que o classifica como anomalia. A cena funciona, assim, como uma abertura programática — antes de qualquer violência física, o filme mostra a violência fundadora, a da linguagem que se recusa a nomear a travesti como ela se nomeia.

Essa asfixia identitária transborda do espaço público para o submundo, culminando no embate com Carla. A construção da cena que antecede o espancamento é magistral ao revelar como a marginalidade internaliza os preconceitos do Estado. Ao tentar expulsar Lili, Carla mobiliza o mesmo léxico patologizante da rua e da imprensa policial, recorrendo a termos pejorativos para reduzir a identidade travesti a uma futilidade ou "frescura". Isso prova que Lili não possui refúgio: a violência transfóbica é a linguagem universal que a oprime, seja no consultório burguês, seja no apartamento periférico. O ódio posterior de Carla, ao clamar por vingança ao cafetão, reitera a tese de que o próprio ecossistema marginal se encarrega de policiar e castigar a travesti. Há, nesse ponto, uma articulação com a necropolítica horizontal

analisada em A Rainha Diaba: assim como, naquele filme, os capangas marginais executavam a punição de gênero que o Estado terceirizava, aqui é Carla — ela própria uma marginal, uma prostituta — quem mobiliza o léxico transfóbico e aciona o cafetão contra Lili. O oprimido reproduz, sobre o mais vulnerável que ele, a violência que sofre do sistema. A transfobia revela-se, uma vez mais, a linguagem comum que atravessa todas as classes, o denominador que unifica opressores de origens opostas contra um mesmo alvo.

É perante esse sufocamento sistemático que ocorre o verdadeiro deslizamento dos motivos de Lili Marlene. Quando ela caminha calmamente em direção à porta e, de súbito, inverte a ação para espancar Carla, presenciamos o que Xavier descreveria como o transbordamento da farsa. A agressão torna-se uma catarse marginal. A fala proferida por Lili enquanto golpeia a antagonista revela sua condição psíquica: a violência converte-se no único dispositivo através do qual ela consegue exercer algum poder e recuperar sua agência. A agressão física é a única forma de inscrever sua existência em um mundo que tenta diariamente apagá-la com palavras e olhares de desprezo. Cabe aprofundar essa formulação, que é das mais felizes de sua análise: se a linguagem é a arma que apaga Lili — o "não senhor", o "frescura", o nome masculino —, a violência física é a contralinguagem com que ela se reinscreve. Negada como sujeito pela palavra, Lili responde com o corpo; recusada pela gramática, afirma-se pelo punho. O mundo lhe nega os verbos da cidadania e ela responde com o único verbo que ninguém pode tirar-lhe: golpear, e ao golpear, existir.

Contudo, esse poder de polícia marginal esbarra rapidamente no verdadeiro agente biopolítico do filme: o cafetão. A perseguição sistemática que este exerce sobre Lili demonstra que a travesti não é dona de seu próprio território. A sequência em que Lili, encurralada, é forçada a esfaquear seu explorador para não ser morta expõe a verdadeira mecânica do racismo de Estado. O governo não precisa de fardas oficiais para punir a dissidência na Boca do Lixo. O cafetão não é um vilão individual, um "homem mau" no sentido melodramático; é uma função estrutural. Ele encarna o ponto exato em que o poder do Estado se delega à margem: onde a polícia não chega para "disciplinar" a travesti, o cafetão chega; onde o Estado não pode matar diretamente sem constrangimento, o cafetão mata. Ele é, nos termos de Mbembe (2018), o executor terceirizado do necropoder — aquele a quem o sistema delega a gestão da morte dos corpos que já condenou.

A prova dessa captura biopolítica manifesta-se no diálogo que acompanha a eclosão da violência física. Ao ser ferido por Lili numa tentativa desesperada de autodefesa, o cafetão ataca sua identidade, utilizando o pronome masculino como uma violenta cassação de sua existência. No momento de ruptura, quando a travesti ousa erguer-se como sujeito político para defender

a própria vida, o explorador destitui sua performance feminina e a devolve, através do léxico patologizante, à categoria de aberração biológica. Essa agressão verbal expõe a hipocrisia do fetiche: a travesti só tem permissão para ser tratada no feminino enquanto for um corpo dócil e rentável para o sistema. O gênero, aqui, revela-se como concessão condicional. Lili é "senhora" enquanto obedece; torna-se "senhor" no instante em que reage. A gramática, mais uma vez, é a arma: o rebaixamento pronominal é o primeiro tiro, aquele que autoriza o segundo.

A violência marginal de Lili é, em última instância, o reflexo espelhado de uma sociedade patriarcal que lhe negou o afeto. E aqui a conexão com o corpus jornalístico do segundo capítulO: as manchetes que analisamos — "TRAVESTI REAGIU AO ASSALTO E FOI MORTO", "TRAVESTI ASSASSINADO", as inúmeras chamadas sobre travestis "agressivas" — contavam sempre a história pela ótica do perigo que a travesti representava. *Volúpia de Mulher* conta a mesma história pelo avesso: mostra o que as manchetes omitiam a perseguição, o encurralamento, a autodefesa que precede a "agressão" noticiada. Onde o jornal via uma travesti violenta, o filme mostra uma travesti acuada. É a mesma cena, mas narrada do lugar que a imprensa jamais ocupava: o da vítima que se defende.

Estágio 3 — As ruínas da identidade (o teatro do mundo como farsa)

A terceira etapa analítica exige deslocar o olhar da violência urbana para a intimidade do espaço doméstico. É na segurança do seu apartamento que Lili Marlene surge, física e simbolicamente, desmontada: sem a peruca e sem a armadura exigidas pela prostituição, revelando as cicatrizes de um sujeito que habita as franjas da inteligibilidade de gênero. Nesse espaço, o filme encena a pantomima da maternidade. A biopolítica clássica (Foucault, 1988) determina que o corpo travesti é o repositório da morte e da esterilidade; contudo, Lili desafia essa assepsia ao reivindicar para si uma linhagem por meio do afeto. Ela é a fundadora de uma família alternativa que acolhe o que a família biológica expulsou.

A ordem biopolítica, como se demonstrou desde o primeiro capítulo, associa a travestilidade à esterilidade e à morte: o corpo travesti é, no discurso do regime, aquele que não gera, não reproduz, não perpetua a nação e é por isso mesmo condenado como "contra a natureza". Ao fazer de Lili uma mãe, não biológica, mas afetiva, uma mãe que acolhe, sustenta, assiste ao parto e cria, o filme opera uma inversão silenciosa e poderosa dessa lógica. Lili gera uma linhagem que não passa pelo sangue, mas pelo cuidado; funda uma família que a biologia

não autoriza mas o afeto legitima. Trata-se, segundo uma leitura contemporânea, de uma parentalidade dissidente que desafia o monopólio da família nuclear heterossexual sobre a reprodução do futuro.

Todavia, a crueldade da obra reside no preço cobrado por essa inserção familiar. O clímax das ruínas da identidade materializa-se na sequência do batismo simbólico do bebê. Quando Cristina questiona o nome de batismo de Lili, o roteiro impõe um violento retrocesso identitário. Lili confessa seu nome morto: Oswaldo. Ao decidir batizar a criança com esse nome, realiza-se um sacrifício ontológico. Para que a criança cisnormativa tenha um futuro reconhecido, Lili precisa anular sua existência como travesti. O legado que sobrevive não é o de Lili Marlene, mas o fantasma de Oswaldo — a matriz masculina que ela precisou abandonar para ser quem é. O cinema de 1984 dita que a travesti não pode deixar descendência com sua identidade marginal: ela é obrigada a doar as ruínas de seu passado biológico para que o futuro da família burguesa prospere.

Detenhamo-nos na mecânica do gesto. O que se pede a Lili, no momento do batismo, é o sacrifício o de seu próprio nome, isto é, de sua própria existência como mulher. E o filme organiza esse sacrifício como um presente: Lili "dá" ao bebê o nome Oswaldo, e essa doação é enquadrada como gesto de amor. O apagamento da travesti não é imposto por um agressor externo, com violência visível; é oferecido pela própria vítima, como dádiva, como amor materno. Lili sepulta Lili Marlene voluntariamente, e ao fazê-lo ressuscita Oswaldo — o morto que ela havia enterrado para poder viver. A mecânica do deadnaming, que no segundo capítulo documentamos como violência imposta de fora pela imprensa, aparece aqui internalizada, transformada em gesto de doação amorosa. O sistema venceu de tal modo que a própria vítima executa o apagamento e o chama de amor.

Ao batizar o bebê de Oswaldo, Lili projeta seu nome morto para o futuro — a criança que viverá, que crescerá, que herdará o mundo, carregará o nome masculino que Lili sepultou em si. Enquanto Lili Marlene, a mulher, morrerá (literalmente, minutos depois, na narrativa), Oswaldo, o homem, sobreviverá — não no corpo dela, mas no da criança cisnormativa. O filme constrói, assim, uma economia da sobrevivência: o que se perpetua da travesti não é sua identidade, mas o fantasma que ela renegou; não a mulher que ela construiu, mas o homem que a sociedade insiste em ver sob a maquiagem. A descendência que lhe é concedida é a descendência de seu apagamento. Lili sobrevive como Oswaldo, não sobrevive como si mesma. É a mais completa das derrotas ontológicas: até naquilo que deixa ao mundo, a travesti é reconvertida no masculino que passou a vida recusando.

O peso dessa domesticação biopolítica é verbalizado pela própria personagem ao aceitar o enquadramento dócil de "velha que tomou juízo". O filme prova, de forma melancólica, que a única maneira de o corpo travesti ser tolerado no pacto social brasileiro é através de sua castração política e de sua conversão em uma figura resignada. "Tomar juízo", aqui, significa deixar de ser travesti no sentido pleno e insurgente do termo: abandonar a rua, o desejo, a batalha, a afirmação de si, e aceitar o lugar dócil da tia assexuada, da mãe abnegada, da "velha" que renunciou a toda volúpia — não por acaso, num filme cujo título é justamente *Volúpia de Mulher*, da qual Lili está, agora, definitivamente excluída. É a domesticação como condição de sobrevivência — e, no entanto, nem essa rendição a salvará. Aqui reside a lição mais amarga do filme: o tiro que a matará no final já foi simbolicamente disparado nesta cena. A subjetividade de Lili Marlene precisou morrer internamente — no batismo, na renúncia, no "juízo" — para que o herdeiro normativo pudesse viver. A morte física do desfecho apenas ratifica um assassinato ontológico já consumado no íntimo. Quando o cafetão dispara, ele apenas executa um corpo cuja identidade já havia sido sepultada pela própria personagem, em nome do amor e da aceitação.

Vale, para fechar o estágio, uma articulação com a discussão terminológica que abre a dissertação. Ao dar centralidade à violência do *deadnaming*, *Volúpia de Mulher* dramatiza aquilo que a escolha por "travestilidade" como categoria central procura combater: a redução da travesti à sua "origem" biológica masculina, o gesto de vê-la sempre como "um homem que se veste de mulher". O que o filme mostra como tragédia é o mesmo gesto que a linguagem transfóbica pratica cotidianamente ao insistir no nome morto, no pronome masculino, na "verdade" anatômica sob a aparência. Lili Marlene morre duas vezes — como Oswaldo renascido no batismo e como corpo baleado no beco —, e ambas as mortes são a mesma: a da travesti que o mundo não deixou existir sob o próprio nome.

Estágio 4 — A estética do lixo recicla seus materiais

A quarta etapa da matriz analítica de Ismail Xavier (2012) debruça-se sobre a materialidade do espaço e sobre a forma como a precariedade visual como agente ativo da narrativa. No Cinema Marginal e em suas derivações da Boca do Lixo, vigora o princípio de que "a estética do lixo recicla os seus materiais". Essa reciclagem significa que os sujeitos excluídos se apropriam dos códigos da sociedade burguesa e os reencenam na sarjeta, adaptando o afeto e a defesa às leis brutais do asfalto. Em *Volúpia de Mulher*, essa dinâmica espacial e

corporal desdobra-se em duas instâncias fundamentais: a rua, como barricada coletiva, e o beco, como arena da desconstrução ontológica.

Reciclar, na estética do lixo, é reapropriar os materiais da cultura dominante e ressignificá-los a partir da condição marginal. O sujeito excluído não tem acesso aos meios legítimos da cultura burguesa, então trabalha com seus restos, com o que sobra, com o que consegue recolher da sarjeta. Aplicado à travestilidade, o conceito ganha uma pertinência particular, que dialoga com a discussão do primeiro capítulo sobre a construção artesanal do corpo travesti: a própria feminilidade da travesti é já uma reciclagem, uma apropriação dos signos da feminilidade normativa (a peruca, a maquiagem, o vestido) reconstruídos com os materiais disponíveis à margem. A travesti é, ela mesma, uma obra da estética do lixo — um corpo que recicla os códigos do gênero hegemônico e os reencena precariamente contra a interdição.

A primeira instância revela-se na oposição entre o apartamento — invadido pelo cafetão para ameaçar Cristina — e a noite urbana. Quando a câmera se desloca para o exterior, a película subverte a imagem da travesti como alvo solitário e passivo. A sequência em que Lili e suas companheiras organizam uma "rodinha" na calçada para planejar um "chá de enxoval" para o bebê Oswaldo é a quintessência da reciclagem estética apontada por Xavier. O ritual tradicional da família cristã e higienista é transplantado ao epicentro da prostituição marginal. Contudo, essa domesticação do asfalto é precária. Quando o cafetão irrompe na roda para intimidar Lili, a resposta não é o recuo, mas a instauração imediata de uma milícia marginal.

Figura 10 – A estética do lixo recicla o afeto: o “chá de enxoval” das travestis na rua



Fonte: Frames de Volúpia de Mulher (Doo, 1984).

Considere-se o que ali se encena: um grupo de travestis, na calçada da zona de prostituição, organiza um chá de bebê, o mais doméstico, o mais familiar, o mais “normal” dos rituais da maternidade burguesa. As travestis reciclam o ritual da família nuclear e o reencenam no exato território que a sociedade lhes destinou como sentença: a rua, a esquina, o ponto de prostituição. Ao fazê-lo, realizam uma dupla operação. Primeiro, afirmam seu direito ao afeto, ao cuidado, à celebração da vida que virá — direitos que a norma lhes nega. Segundo, profanam a fronteira entre o sagrado familiar e o abjeto marginal: mostram que o cuidado e a festa não são monopólio da família cristã, que também florescem no asfalto, entre as excluídas. O chá de bebê na calçada é, assim, um ato político disfarçado de ternura — a demonstração de que a

comunidade travesti é capaz de gerar suas próprias formas de família, de ritual, de futuro, com os materiais precários que tem à mão.

O gesto coletivo de sacar facas e navalhas, acompanhado da fala bélica que desafia o agressor, transforma a rua de espaço de exploração em espaço de trincheira. O dispositivo cinematográfico prova aqui que a "cidade-modelo" falhou: na ausência do Estado para protegê-las do algoz, as travestis formam uma comunidade de autodefesa em que a lâmina é a única lei reconhecida. A transição abrupta da ternura do "chá de bebê" para a ameaça de morte com navalhas exemplifica a descontinuidade e a aspereza do mundo subdesenvolvido, onde o afeto só sobrevive se estiver armado. Cabe sublinhar a potência dessa passagem, que encena, em poucos segundos, a condição estrutural da existência travesti sob a necropolítica: a festa e a faca no mesmo plano, o enxoval e a navalha na mesma roda. Não se trata de duas cenas contíguas, mas de uma única realidade em suas duas faces necessárias. O afeto das travestis é, por definição, um afeto sitiado, a ternura de quem sabe que a qualquer momento pode ser atacada, o cuidado de quem precisa manter a lâmina ao alcance da mão mesmo durante uma celebração. Aqui, a "rodinha" na calçada funciona como uma imagem-síntese de tudo o que a dissertação vem argumentando: a comunidade travesti como trincheira afetiva, o cuidado mútuo como resistência, a sororidade marginal como a única proteção disponível num mundo em que o Estado é ausência ou algoz. Onde a "cidade-modelo" prometia ordem e proteção, ela entregou abandono; e é desse abandono que nasce a autodefesa coletiva — a lei da navalha como suplência da lei que nunca as protegeu.

A segunda instância ocorre no embate físico entre o cafetão e Lili Marlene. A emboscada armada pelo explorador, que a ataca brutalmente com um cassetete, arma de ressonância inequivocamente falocêntrica e policial, força a narrativa a abandonar a encenação erótica para abraçar a estética da sobrevivência. Nesse momento de vida ou morte, Lili retira uma navalha escondida entre os seios. Detenhamo-nos na densidade simbólica desse gesto. Os seios de Lili são, na economia do filme, o signo máximo de sua feminilidade construída, o emblema do corpo desejável que a pornochanchada explora e vende. É precisamente ali, no lugar mais fetichizado de seu corpo, que ela esconde a arma de sua sobrevivência. O gesto revela que, para a travesti, feminilidade e defesa são inseparáveis: o mesmo corpo que o sistema fetichiza é o corpo que precisa armar-se para sobreviver ao sistema que o fetichiza. A navalha entre os seios é a materialização da condição travesti sob a necropolítica — beleza e ameaça, desejo e perigo, o fetiche e a faca alojados no mesmo ponto do corpo.

Figura 11 – A rua como trincheira: a autodefesa de Lili contra o cafetão e a queda da peruca



Fonte: Frames de Volúpia de Mulher (Doo, 1984).

É no desenrolar dessa luta corporal que o filme atinge o clímax das ruínas da identidade. A câmera registra o instante exato em que, no calor dos golpes, a peruca de Lili cai, deixando-a cênica e ontologicamente "desmontada". No momento da aniquilação iminente, a performance estética que a define socialmente torna-se um luxo insustentável.

Este momento — a queda da peruca — exige a análise mais cuidadosa do estágio. Vejamos primeiro o que a cena parece afirmar. Ao fazer a peruca cair no instante da luta, o filme sugere que, sob a pressão da sobrevivência, a "verdade" masculina do corpo emergiria por baixo da "máscara" feminina, como se a feminilidade de Lili fosse um adereço descartável e o "homem" fosse o substrato real que a violência revela. É esta a leitura que a construção da

cena parece propor: na gramática transfóbica de 1984, a violência "desmascara" a travesti, devolvendo-a à sua suposta verdade anatômica.

Contudo, é preciso problematizar essa própria operação, sob pena de subscrever a premissa transfóbica que a sustenta. Pois a ideia de que a peruca que cai "revela o homem por baixo" é, ela mesma, a tese cisnormativa: a de que haveria uma verdade biológica masculina mais real que a feminilidade construída. À luz da discussão terminológica e teórica desta dissertação, cabe inverter a leitura: a peruca que cai revela a violência que a força a desmontar-se. O que a cena documenta é o instante em que a necropolítica retira da travesti as condições materiais de sustentar sua feminilidade — o adereço, o tempo, a segurança, a paz necessária para "estar montada". E essa é a leitura que faz justiça à personagem, em vez de ratificar o veredito transfóbico do próprio filme: a estética do lixo, aqui, não permite que a travesti lute e vença enquanto mulher não porque sob a mulher houvesse um homem, mas porque a sociedade lhe nega, até no instante da autodefesa, o direito de permanecer montada. A violência rasga a peruca para lembrar à travesti que sua feminilidade é sempre revogável, sempre precária, sempre a primeira coisa que lhe será arrancada.

Para sobreviver ao extermínio, então, a personagem é forçada a mobilizar a força bruta que a sociedade codifica como masculina. Ao esfaquear o agressor e obrigá-lo a recuar sob ofensas que negam sua identidade, a obra cristaliza a tragédia da personagem travesti no imaginário da época. O que a cena lembra dolorosamente ao espectador é que, debaixo da feminilidade marginal que a sociedade explora nas sombras, existe um corpo que a violência obriga a mutilar-se e a despir-se de si mesmo para conquistar o direito a mais uma noite de vida. A tragédia não é que Lili "seja" um homem sob a mulher; a tragédia é que o mundo só a deixe sobreviver ao preço de deixar de ser quem construiu ser.

Estágio 5 — A alegoria da inconsistência democrática

A quinta etapa analítica desta decupagem exige a elevação da tragédia individual de Lili Marlene à categoria de síntese macropolítica. Lançado em 1984, sob a efervescência das Diretas Já e no limiar da transição para o regime civil, *Volúpia de Mulher* consolida-se como a alegoria do subdesenvolvimento democrático brasileiro. Apropriando-nos da tese central de Ismail Xavier (2012), compreendemos que a trajetória marginal no cinema não encena apenas a falência do sujeito, mas a falência do próprio projeto de nação. A morte de Lili é a alegoria perfeita de uma Nova República que promete a liberdade, mas mantém intactas as engrenagens de profilaxia social contra os corpos dissidentes.

Enquanto a imprensa analisada capturava a travesti no imediato do escândalo cotidiano, produzindo um discurso de curta duração, colado ao fato do dia, *Volúpia de Mulher* inscreve uma imagem cuja verdade só se revela plenamente no longo prazo: a de que a redemocratização brasileira se ergueria mantendo a travesti sob a mira. O cinema, ainda que comercial e involuntário, opera na temporalidade da sedimentação; a imprensa, na do escândalo efêmero.

Ao cruzarmos o desfecho desta película com o escrutínio da pedagogia do medo, revela-se o paradoxo biopolítico da época. A imprensa negava a humanidade da travesti de modo frontal: dizia, em alto e bom som, que ela era monstro, perigo, doença — e sobre esse veredito explícito construía o consentimento para sua eliminação. O cinema de Volúpia, ao contrário, concede a humanidade para, em seguida, torná-la irrelevante. Lili é boa, é amorosa, é digna, é a melhor personagem do filme — e morre assim mesmo. O jornal dizia "mate-a porque é um monstro"; o filme diz "ela é um anjo, e ainda assim morrerá". A segunda operação é, sob certo aspecto, mais desesperançada que a primeira, porque não condiciona a morte da travesti a nenhum defeito seu: nem sendo santa ela se salva. Onde a imprensa oferecia a ilusão de que a travesti "boa" poderia ser poupada, o filme retira até essa saída: a morte de Lili não decorre de nenhuma falha, de nenhum crime, de nenhuma provocação. Decorre apenas de ela ser travesti num mundo que, tendo-se servido dela, já não precisa dela. A pedagogia do medo dizia "a travesti morre porque é má"; a alegoria de Volúpia diz "a travesti morre porque é travesti" — e essa segunda sentença, por não admitir redenção, é a mais absoluta.

Volúpia de Mulher chegou às salas em 1984, quando a aids começava a ocupar o noticiário como "peste gay". Não se trata de atribuir ao filme uma intenção de comentar a epidemia, mas de observar que o destino de Lili Marlene foi recebido num horizonte em que o corpo dissidente já vinha sendo associado à doença e à morte.

O biopoder — o "fazer viver" — é integralmente direcionado a Marcos, Cristina e à criança, representantes da nação sadia e reprodutiva, que herdam o dinheiro, o sol e o horizonte aberto. Em contrapartida, o necropoder — o "deixar morrer" — é o destino inescapável de Lili. Seu corpo, uma vez esgotada sua utilidade como suporte afetivo e financeiro para a família burguesa, é devolvido ao estatuto de vida nua (Agamben, 2002). De um lado do corte, os que herdam o futuro; do outro, aquela que pagou por esse futuro com o próprio corpo e dele é excluída. A praia, o sol e o mar — signos do horizonte aberto, do porvir, da nação que se projeta — são reservados aos primeiros. À travesti cabe o beco, a noite, o sangue, o ponto final. A geografia simbólica do desfecho é, ela mesma, uma alegoria da distribuição necropolítica: há os que têm direito ao horizonte e os que são confinados ao beco sem saída. E o mais cruel é que

o horizonte dos primeiros foi literalmente financiado pelo sacrifício da segunda. A família contempla o mar sobre um futuro que a travesti tornou possível e do qual foi expurgada.

Portanto, *Volúpia de Mulher* encerra a década provando que a transição democrática brasileira foi um pacto excludente. O letreiro de "FIM", sobreposto às ondas serenas do oceano após a execução no submundo, atesta que o cinema tentou lavar as mãos diante do massacre contínuo da população travesti. Se os jornais ensinavam a população a odiar a travesti, a tela cinematográfica ensinou que o sacrifício dela era o preço natural a pagar pelo progresso dos normais. Ao aplicar a lente de Ismail Xavier a esta obra, a presente pesquisa conclui que o corpo de Lili Marlene é a ruína histórica e não declarada sobre a qual se ergueu a frágil, assepsiada e inconsistente democracia brasileira.

Figura 12 – A alegoria da inconsistência democrática: a morte de Lili e o casal cisgênero na praia sob o letreiro "FIM"



Fonte: Frames de Volúpia de Mulher (Doo, 1984).

4.6 Para além da crônica policial: o cinema como contranarrativa

Se, no segundo capítulo, demonstrou-se que a imprensa brasileira reduzia a travesti a "problema de polícia" ou a vetor de patologia social, o cinema nacional do período ditatorial e da transição democrática ergueu uma contranarrativa complexa. Longe de reiterar a simplificação maniqueísta das manchetes, os realizadores Eduardo Coutinho, Antônio Carlos

da Fontoura e John Doo apropriaram-se do corpo dissidente para convertê-lo na alegoria do subdesenvolvimento (Xavier, 2012).

Não se trata de reunir três filmes por mera contiguidade cronológica ou temática, nem de extrair deles uma "imagem média" da travesti no cinema brasileiro. Trata-se, ao contrário, de demonstrar que as três obras, produzidas em momentos distintos do regime e filiadas a vertentes estéticas diversas, convergem, apesar de suas diferenças, para uma mesma operação de fundo: a de fazer do corpo travesti a cifra através da qual se lê a violência estrutural da nação. A recorrência do mesmo desfecho trágico, através de gramáticas estéticas tão diversas, indica que não se está diante de uma escolha autoral isolada, mas de um traço estrutural do imaginário brasileiro sobre a travestilidade.

A análise comparativa destas três produções revela que o cinema não ofereceu uma imagem única da travesti, mas um tríptico de arquétipos que denunciam as diferentes faces da exclusão biopolítica no Brasil. Cada filme mobiliza a travesti numa posição distinta e é a articulação entre essas três posições que compõe o retrato completo do regime de visibilidade que o cinema opôs à imprensa. Convém percorrer cada um desses arquétipos em sua especificidade, para depois demonstrar o que os une.

O primeiro arquétipo é o da exceção tolerada, encarnado por Rogéria em *O Homem que Comprou o Mundo*. Aqui, o corpo travesti surge blindado pelo verniz do "transformismo" e do espetáculo internacional. Rogéria encarna a travesti permitida, mobilizada como elemento de sedução e de cor num filme que satiriza o ufanismo do "Brasil Grande". Contudo, a natureza dessa presença denuncia sua própria condição: Rogéria é admitida na tela precisamente na medida em que é assimilável, na medida em que seu talento e seu glamour a distinguem da massa anônima das travestis perseguidas nas ruas. A presença de Rogéria em *O Homem que Comprou o Mundo* é, assim, o grau zero da inscrição travesti no cinema do período. Sua importância, para este tríptico, é a de estabelecer o ponto de partida: a visibilidade concedida, mas capturada, da qual os outros dois filmes se afastarão em direções opostas.

O segundo arquétipo é o do soberano grotesco, encarnado por Diaba em *A Rainha Diaba*. Aqui, o cinema realiza sua operação sobre a etiqueta de "monstro" que os jornais colavam à travesti: em vez de negá-la, a personagem apropria-se dela e a converte em tecnologia de governo. Ao fazê-lo, o filme opera uma inversão: se a imprensa fabricava a travesti-monstro para legitimar a violência do Estado contra ela, *A Rainha Diaba* devolve essa monstruosidade como espelho, provando que a crueldade não é apanágio da marginalidade, mas a moeda corrente de toda uma sociedade e, em primeiro lugar, do próprio regime cuja lógica despótica Diaba mimetiza. A travesti deixa de ser vítima para tornar-se soberana e algoz, e nesse

deslocamento expõe a falência moral da "cidadania de bem": a traição que a destrói não vem da margem, mas da cobiça cisnormativa (Bereco, Catitu, Violeta) que a cerca. Se Rogéria representava a travesti tolerada na margem, Diaba representa a travesti que toma o centro à força e que, por isso mesmo, precisa ser destronada.

O terceiro arquétipo é o da mãe sacrificial, encarnado por Lili Marlene em *Volúpia de Mulher*. O filme desmonta a tese jornalística da "ameaça à família" ao fazer da travesti a verdadeira matriarca moral da história. E, precisamente por isso, sua morte adquire um sentido oposto ao da crônica policial. Lili não morre como "limpeza urbana", como queriam os jornais ao noticiar o extermínio das travestis; ela morre como tragédia ontológica, precisa morrer, física e simbolicamente (através do nome morto, Oswaldo), para que a família normativa brasileira possa herdar o futuro. Se Diaba tomava o centro pela força e era destronada, Lili é admitida no centro afetivo pela via do cuidado e é eliminada assim que esse cuidado se completa. Os três arquétipos desenham, assim, três modos de captura e três modos de expulsão: a exceção tolerada e depois dispensada, a soberana entronizada e depois destronada, a mãe acolhida e depois sacrificada.

Estabelecidos os três arquétipos, impõe-se a operação central deste tópico de síntese: colocar em confronto direto os dois grandes dispositivos que esta dissertação analisou para demonstrar como cada um deles processou o corpo travesti. O que essa justaposição revela é que imprensa e cinema, operando sobre o mesmo objeto e no mesmo período histórico, constituíram dois regimes de visibilidade opostos, quase especulares: onde um fabricava o monstro para legitimar sua eliminação, o outro empunhava o mesmo monstro para acusar quem o fabricava.

Convém recorrer, ao conceito de partilha do sensível de Jacques Rancière (2005). Para o filósofo, toda ordem social assenta sobre uma distribuição prévia daquilo que pode ser visto, dito e ouvido, uma partilha que determina quem tem direito à aparição no espaço comum e quem é dela excluído. A política, nesse sentido, começa no momento em que aqueles que não tinham parte na distribuição do sensível irrompem no campo do visível e reivindicam existência. Rancière opõe, a esse respeito, a ordem policial ao dissenso, a ruptura que redistribui o sensível e faz aparecer o que a ordem condenava à sombra. A pertinência dessa moldura para a presente análise é imediata e ilumina, inclusive, o título deste tópico: a imprensa que reduzia a travesti à "crônica policial" operava, em sentido rancieriano, como ordem policial, mantendo o corpo travesti no lugar do não visível, ou visível apenas como ameaça a ser gerida. O cinema, ao contrário, quando fazia da travesti soberana, mãe ou centro do olhar, operava como dissenso:

uma redistribuição do sensível que forçava a aparição daquilo que a ordem queria manter oculto.

O Quadro 5 sistematiza esse confronto, cruzando as quatro categorias discursivas que estruturaram a análise da imprensa com as operações que o cinema lhes contrapôs.

Quadro 5 – Dois dispositivos de visibilidade da travestilidade (1965–1985)

Dimensão	Dispositivo midiático (imprensa)	Dispositivo cinematográfico
Operação central	Fabricação do monstro para legitimar a eliminação	Apropriação do monstro para acusar a sociedade
Regime rancieriano	Ordem policial (gestão do não visível)	Dissenso (redistribuição do sensível)
Lógica temporal	Escândalo imediato, do dia (curta duração)	Sedimentação do imaginário (longa duração)
Lugar da travesti	Objeto do discurso (nunca fala)	Sujeito do olhar (centro da narrativa)
Função da morte	Higienização: restabelece a ordem	Denúncia: expõe a falência da nação
Direito ao luto	Negado (morte como fait divers)	Convocado (morte como tragédia)
Categoria dominante	C1 criminalização (75,3% em 1975–85)	Alegoria do subdesenvolvimento
Registro emocional	Medo e desprezo (pedagogia do medo)	Compaixão, terror trágico, identificação

Fonte: Elaborado pela autora (2026).

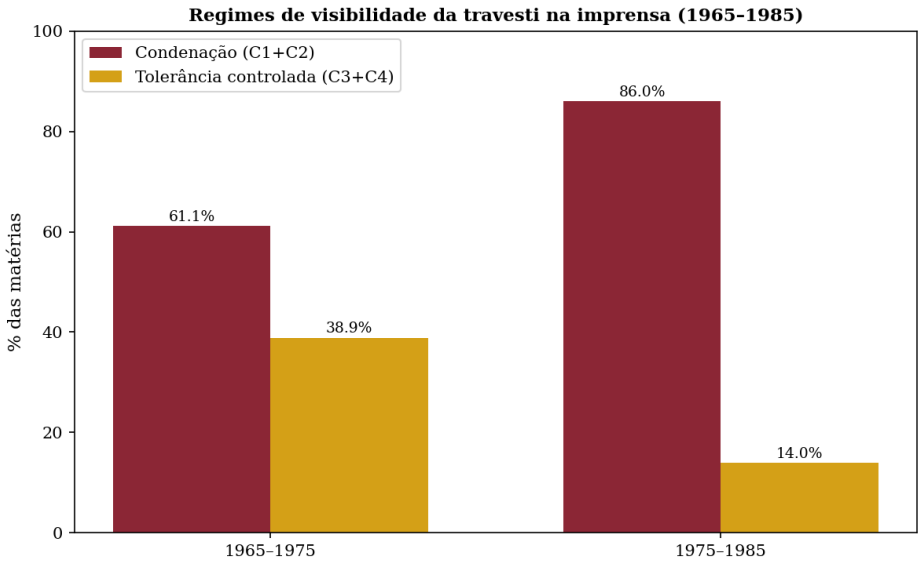
A leitura do quadro evidencia que a oposição entre os dois dispositivos é de natureza. Não se trata de o cinema ser "menos preconceituoso" que a imprensa, mas de os dois meios operarem regimes de visibilidade estruturalmente distintos. A imprensa, como demonstrado no segundo capítulo, mantinha a travesti na posição de objeto: falava-se dela, sobre ela, contra ela, mas nunca a partir dela; a travesti era o assunto da manchete, jamais a voz que enuncia. O cinema, mesmo quando reproduzia estereótipos, mesmo quando escalava atores cisgêneros e reservava à travesti o destino da morte, fazia da travesti o centro do olhar, o sujeito cuja perspectiva o espectador é forçado a assumir por duas horas. Ainda que capturada, ainda que trágica, a travesti do cinema aparece no sentido forte que Rancière confere ao termo — irrompe no campo do sensível como presença que a ordem não consegue mais simplesmente gerir.

Essa oposição não significa que os dois dispositivos fossem independentes ou que o cinema ignorasse a imprensa. Ao contrário, como as análises deste capítulo demonstraram, o cinema dialogava com o dispositivo midiático. A navalha de Diaba só é legível como cetro

porque a imprensa a havia consolidado como estigma; a “agressora” Lili Marlene só ganha densidade contranarrativa porque as manchetes haviam fabricado a imagem da travesti perigosa; a própria monstruosidade que os três filmes mobilizam é a monstruosidade que os jornais forjaram. O cinema, portanto, reciclava os materiais discursivos que a imprensa produzia, invertendo-lhes o sinal. A imprensa fornecia o monstro; o cinema o devolvia carregado, apontando-o de volta contra quem o criara. É essa relação dialética, e não uma simples oposição, que confere à comparação entre os dois corpora seu poder demonstrativo.

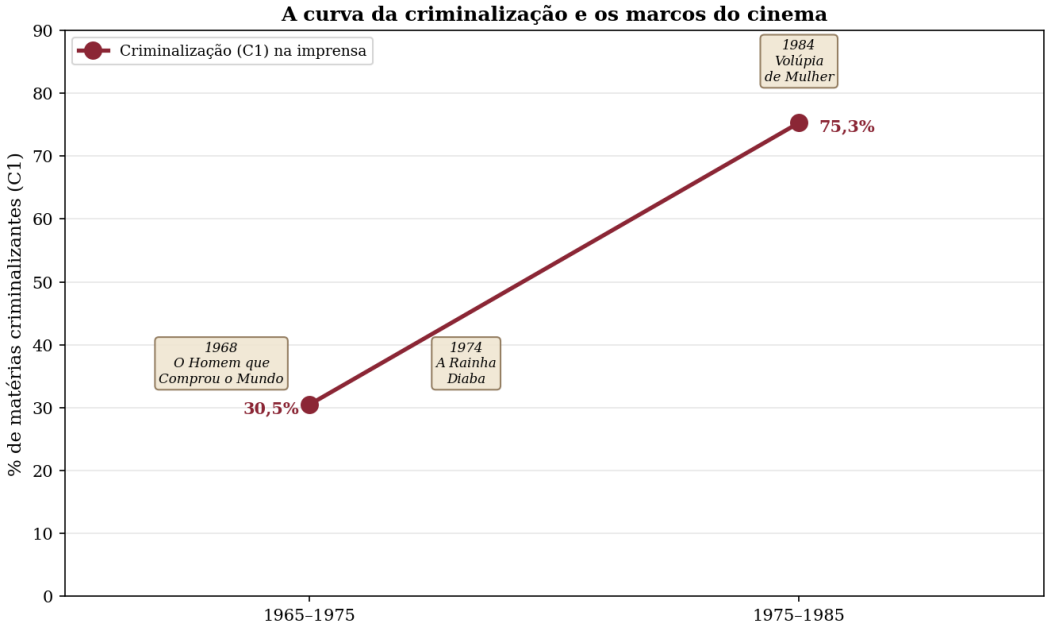
A oposição entre os dois dispositivos, estabelecida no plano conceitual, ganha densidade quando confrontada com os dados quantitativos levantados por esta pesquisa. Como demonstrado, a distribuição das 245 matérias sofreu uma inflexão decisiva entre os dois subperíodos: no primeiro momento (1965–1975), as categorias de condenação (C1+C2) somavam 61,1% das ocorrências; no segundo (1975–1985), esse polo saltou para 86,0%, e a criminalização isolada (C1) passou de 30,5% para 75,3% do total. Os Gráficos 1 e 2 tornam visível essa transformação.

Gráfico 1 – Regimes de visibilidade da travesti na imprensa (1965–1985)



Fonte: Elaborado pela autora (2026), a partir do corpus hemerográfico da pesquisa.

Gráfico 2 – A curva da criminalização e os marcos do cinema



Fonte: Elaborado pela autora (2026), a partir do corpus da pesquisa.

O que interessa a este tópico de síntese é o que acontece quando sobrepomos a essa curva ascendente os três marcos do cinema. *O Homem que Comprou o Mundo* estreia em 1968, quando a criminalização jornalística ainda orbita os 30% e a travesti no cinema comparece na forma mais branda. *A Rainha Diaba* surge em 1974, no limiar da virada, quando a curva começa sua ascensão. E *Volúpia de Mulher* chega em 1984, quando a criminalização atingiu seu ápice de 75,3% — e o cinema devolve a imagem mais acusatória de todas: a travesti como mãe sacrificial, cuja morte denuncia explicitamente a necropolítica da nação que se redemocratizava.

Emerge, dessa sobreposição, uma hipótese que a análise conjunta dos dois corpora permite formular: há uma correlação inversa entre a intensidade da criminalização midiática e a docilidade da representação fílmica. Quanto mais a imprensa endurecia o cerco discursivo sobre a travesti, mais o cinema radicalizava sua contranarrativa, deslocando a travesti da margem tolerada para o centro trágico e acusatório. Não se trata, evidentemente, de uma relação de causalidade mecânica, e o rigor exige que se explicite essa ressalva: não se está a afirmar que os cineastas liam as estatísticas da imprensa e a elas respondiam deliberadamente. Trata-se, antes, de uma sintonia estrutural — de que ambos os dispositivos respondiam, em direções opostas, ao mesmo endurecimento do clima político e à mesma escalada da violência real contra as travestis nas ruas. Os dois corpora são, nesse sentido, dois sismógrafos de um mesmo abalo: um registrando-o como pânico moral a ser disseminado, o outro como tragédia a ser denunciada.

Convém, todavia, uma cautela metodológica de honestidade, para não superestimar o alcance de uma amostra fílmica de apenas três obras. Três filmes não constituem uma série estatística, e seria um abuso metodológico tratá-los como tal. A correlação aqui proposta não tem o estatuto de uma demonstração quantitativa — que exigiria a análise sistemática de todo o corpus fílmico do período —, mas o de uma hipótese interpretativa sugerida pela convergência entre a curva jornalística, essa sim quantitativamente robusta, e a trajetória qualitativa dos três marcos analisados. O valor da sobreposição é heurístico: ela ilumina uma sintonia que a análise qualitativa já intuía e oferece, por meio do dado jornalístico, um fundamento empírico para a leitura das três obras como respostas escalonadas a um mesmo processo histórico. É essa articulação entre o robusto (os 245 registros da imprensa) e o exemplar (os três filmes) que confere à síntese sua consistência, sem incorrer na pretensão de uma falsa precisão estatística.

Chega-se, assim, ao núcleo conceitual desta síntese, àquilo que constitui a diferença entre os dois dispositivos e que a análise dos três filmes permite formular como tese: a distinção entre a morte-higienização e a morte-denúncia. Um dado impõe-se de imediato à comparação e não pode ser contornado: em todas as três obras, sem exceção, a travesti morre ou é eliminada. Rogéria é a exceção volátil cuja tolerância se sabe precária; Diaba é degolada diante do espelho; Lili Marlene é executada no beco. Não há, em nenhum dos três filmes, final feliz ou integração possível para o corpo travesti. À primeira vista, essa recorrência poderia sugerir que o cinema apenas reproduz, com outros meios, o mesmo veredito de morte que a imprensa pronunciava. A conclusão, porém, seria precipitada.

Pois o sentido dessas mortes é radicalmente oposto ao das mortes noticiadas pela crônica policial. Na imprensa, como se demonstrou no segundo capítulo, a morte da travesti operava como higienização: o assassinato, a prisão, o extermínio eram narrados como restabelecimento da ordem, como limpeza do tecido urbano, como profilaxia social bem-sucedida. A manchete que anunciava uma travesti morta não convocava o luto. A morte, ali, era o ponto final desejável, a resolução satisfatória de um problema; o sangue derramado limpava o asfalto, devolvia a cidade à sua suposta normalidade.

No cinema, o mecanismo inverte-se ponto por ponto. A morte da travesti, nas três obras, mancha. Não restabelece a ordem: expõe sua falência. Não convoca o alívio: convoca o desconforto, o terror trágico, e — no limite — a acusação. E há, na materialidade fílmica dessas mortes, um motivo visual recorrente que condensa essa inversão com uma precisão que a análise não pode deixar de sublinhar: o espelho. Não é fortuito que a morte mais emblemática do corpus — a de Diaba — ocorra diante de um espelho, com o sangue jorrando sobre o reflexo

no exato instante em que a personagem se maquiava. O espelho é, aqui, muito mais que um objeto de cena: é um dispositivo de reflexão no duplo sentido do termo — óptico e moral. Ao fazer o sangue da travesti manchar o espelho, o filme devolve à sociedade sua própria imagem ensanguentada, força o espectador a ver-se refletido na cena do crime. A morte que a imprensa oferecia como espetáculo apaziguador, o cinema devolve como espelho acusatório: olha, esta é a tua obra; este sangue é o teu reflexo.

Em *A Rainha Diaba*, o espelho é literal: Diaba morre olhando-se, e o espectador é forçado a ver a morte pelo ponto de vista da vítima, no mesmo enquadramento em que ela se construía como sujeito. Em *Volúpia de Mulher*, o dispositivo especular reaparece transposto para a montagem: o corte seco entre o cadáver de Lili e o casal feliz na praia funciona como um espelho partido, justapondo as duas imagens que a sociedade preferiria manter separadas e obrigando o espectador a vê-las como faces de um mesmo mundo. E mesmo em *O Homem que Comprou o Mundo*, a presença lateral de Rogéria funciona como um reflexo incômodo no interior da sátira: a travesti que habita a margem do quadro é o espelho daquilo que o "Brasil Grande" pretendia não ver. Em todos os casos, o cinema opera como superfície reflexiva que devolve à nação a imagem que ela recusava.

A travesti que morre no cinema não desaparece na indiferença da crônica policial: ela se inscreve na memória do espectador como perda, como injustiça, como acusação. E é essa conversão — da morte-desaparecimento em morte-inscrição — que constitui o gesto político do cinema, ainda que seus realizadores não o tenham programado como tal.

Dizer que o cinema converte a morte em denúncia não equivale a afirmar que ele liberta a travesti, nem que sua representação seja isenta de violência. A morte-denúncia continua sendo morte: as três obras, ao fazerem da eliminação da travesti o seu horizonte narrativo inescapável, reiteram — mesmo quando a criticam — a impossibilidade de imaginar um futuro para esse corpo. Há, nisso, um limite político, que as considerações finais deste trabalho retomarão: o cinema do período conseguiu transformar a morte da travesti em acusação, mas não conseguiu ainda imaginá-la viva. A denúncia opera sobre o cadáver; a redistribuição do sensível chega tarde, quando o corpo já tombou. Reconhecer a potência da morte-denúncia, portanto, não deve obscurecer o que ela ainda não alcança: uma representação em que a travesti não precise morrer para significar. O espelho manchado de sangue acusa a sociedade, mas ainda é de sangue que ele precisa para acusar.

A comparação sistemática entre imprensa e cinema confirma, no plano empírico, a hipótese das duas temporalidades formulada na introdução. A imprensa operava na temporalidade do imediato. A matéria de jornal nasce e morre no mesmo dia; sua eficácia

depende do impacto instantâneo da manchete, do escândalo que se consome no café da manhã e se esquece antes do anoitecer. O corpus hemerográfico analisado no segundo capítulo é, por isso, um registro da superfície do tempo histórico. Cada manchete apagava a anterior, e o acúmulo de 245 matérias ao longo de vinte anos construiu uma sucessão de presentes descartáveis.

O cinema, ao contrário, operava na temporalidade da sedimentação. Um filme não se consome e se esquece como uma notícia: ele permanece, retorna, é revisto, entra no repertório cultural, forma imaginário de longa duração. As imagens de Diaba soberana, de Lili Marlene sacrificada, de Rogéria na margem da sátira não se apagaram no dia seguinte à estreia — sedimentaram-se, tornaram-se disponíveis para releituras futuras, atravessaram décadas. É por isso que, quarenta anos depois, ainda podemos analisá-las e nelas reconhecer um diagnóstico que a manchete efêmera jamais poderia oferecer. Enquanto a imprensa registrava o sintoma no calor da hora, o cinema inscrevia a alegoria na duração — e é da natureza da alegoria, como demonstrou Xavier (2012), revelar seu sentido pleno apenas retrospectivamente, quando o tempo confirma aquilo que a imagem apenas pressentia. A morte de Lili Marlene, em 1984, era um sintoma; hoje, à luz das estatísticas de violência que fazem do Brasil o país que mais mata travestis e pessoas trans, ela se revela profecia. Essa é a diferença temporal decisiva: a imprensa capturava o que estava acontecendo; o cinema, sem o saber, filmava o que continuaria a acontecer.

Afirmou-se, ao longo das análises, que o cinema do período operou como contranarrativa, como arquivo de resistência, como dissenso. Mas cabe perguntar: terá sido, de fato, resistência? Ou estaremos, ao nomeá-la assim, projetando sobre obras do passado uma intenção política que elas não possuíam e um efeito emancipatório que elas não produziram?

É preciso reconhecer, em primeiro lugar, que nenhum dos três filmes foi concebido como ato militante em favor das travestis. *O Homem que Comprou o Mundo* é uma sátira ao ufanismo desenvolvimentista, na qual a travesti é elemento lateral; *A Rainha Diaba* é um thriller policial que mobiliza a travesti como figura-limite da transgressão, e cujo diretor não pretendia "representá-la dignamente" no sentido contemporâneo; *Volúpia de Mulher* é um produto comercial da indústria erótica, no qual a travesti serve a uma economia do fetiche e do melodrama. Em nenhum dos três a travesti é sujeito da enunciação: ela é sempre falada, filmada e morta por outros, homens cisgêneros, na direção e, em dois dos três casos, também na interpretação. Seria, portanto, um anacronismo e uma idealização tratar esses filmes como manifestos trans avant la lettre.

E, no entanto, seria igualmente um erro, de sinal oposto, negar-lhes qualquer potência crítica. A resistência que esta dissertação identifica nesses filmes não reside na intenção de seus realizadores, mas no efeito estético que suas obras, a despeito de si mesmas, produzem. É o que justifica o adjetivo cuidadosamente escolhido: resistência involuntária. Retomando Rancière (2005), a redistribuição do sensível não depende da consciência política do artista; ela ocorre no nível da própria operação estética, quando a obra faz aparecer, no campo do visível e do enlutável, aquilo que a ordem condenava à sombra, independentemente de o autor tê-lo programado. Coutinho, Fontoura e John Doo não quiseram, provavelmente, subverter o regime de visibilidade da travestilidade; mas, ao colocarem a travesti no centro do olhar, ao fazerem o espectador temê-la, respeitá-la, chorá-la, produziram um dissenso que excede suas intenções. A obra, uma vez feita, escapa a seu autor; e é no que ela faz, não no que ele quis, que reside sua eficácia política.

Há, ainda, uma dimensão que reforça essa leitura sem cair na idealização, e que diz respeito à materialidade histórica dessas imagens. Mesmo capturadas, mesmo trágicas, mesmo mediadas por atores cisgêneros, as travestis do cinema brasileiro do período constituem hoje um arquivo, um dos poucos registros visuais em que esses corpos aparecem dotados de complexidade, de afeto, de agência, de densidade dramática. Onde a imprensa deixou apenas a manchete desumanizante, o cinema deixou o rosto, o gesto, a voz, a presença. Para uma história das travestilidades no Brasil, obrigada a trabalhar com o silêncio e a escassez de fontes produzidas pelas próprias travestis, esses filmes, com todas as suas limitações e violências, são documentos preciosos: não porque digam a verdade sobre as travestis, mas porque registram como elas foram vistas, desejadas, temidas e imaginadas num momento em que o Estado preferia não vê-las senão pela mira. A resistência involuntária do cinema é, nesse sentido, também uma sobrevivência involuntária: a de imagens que, feitas por outros e para outros fins, acabaram por preservar um vestígio de existência que a pedagogia do medo trabalhava para apagar.

Conclui-se, portanto, que a produção fílmica entre 1968 e 1984 funcionou como um arquivo de resistência involuntária no duplo sentido de uma resistência que excede a intenção de seus autores e de uma sobrevivência que excede o propósito de sua produção. Ao tentarem retratar o submundo, satirizar a nação ou vender o fetiche, os cineastas acabaram por documentar a humanidade, a complexidade e a agência política de sujeitos que a imprensa oficial se empenhava em silenciar. As travestis do cinema brasileiro não pediam licença para existir: ocupavam a tela com seu excesso, sua dor e sua estética do lixo, forçando o espectador a encarar as ruínas da identidade de um país que, tal como a personagem Lili Marlene diante

do espelho, tentava desesperadamente maquiar suas próprias fraturas sociais sem jamais conseguir estancar a hemorragia de sua violência fundadora. É contra o pano de fundo dessa violência e da sua persistência para além da ditadura que as considerações finais desta dissertação se voltarão, buscando, no cinema do presente, os sinais de que o corpo travesti pode, enfim, deixar de morrer na tela para nela começar a viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao cabo desta investigação, impõe-se recolher os fios que a atravessaram e submeter à prova a hipótese que a orientou desde a introdução. A pesquisa partiu de uma inquietação cujo desdobramento revelou-se vasto: como o Brasil do regime civil-militar (1964–1985) produziu, fez circular e disputou as imagens da travestilidade, e o que essas imagens revelam sobre as tecnologias de poder que incidiram, e ainda incidem, sobre os corpos dissidentes de gênero. Ao longo de três capítulos, procurou-se demonstrar que a travesti foi, naquele período, um operador central através do qual o regime e a sociedade brasileira elaboraram suas fronteiras entre o normal e o anormal, entre o cidadão e o inimigo interno, entre a vida que merece ser vivida e aquela que pode ser eliminada sem luto.

O primeiro capítulo estabeleceu o arcabouço teórico e histórico dessa demonstração, ancorando-se na articulação entre a biopolítica de Michel Foucault, a necropolítica de Achille Mbembe, a performatividade de Judith Butler e as contribuições dos estudos brasileiros sobre a travestilidade, de Berenice Bento a Jorge Leite Jr., de Larissa Pelúcio a Renan Quinalha. Ali se demonstrou que a categoria da monstruosidade operou como autêntica tecnologia de governo: a fabricação discursiva da travesti-monstro cumpria a função precisa de justificar sua gestão, seu controle e, no limite, sua eliminação. A monstruosidade não descrevia a travesti; ela a produzia como corpo matável. E, contudo, o mesmo capítulo já anunciava a ambivalência que percorreria toda a tese: a monstruosidade que servia à exclusão podia, em determinadas mãos, converter-se em potência de recusa, a figura que a norma expulsa é também aquela que, por existir fora dela, denuncia sua contingência.

O segundo capítulo submeteu essa hipótese ao teste do arquivo. A análise das 245 matérias que compõem o corpus hemerográfico permitiu mapear a cartografia discursiva através da qual a imprensa brasileira fabricou e disseminou o estigma. Demonstrou-se que os jornais não refletiam passivamente um preconceito social preexistente: eles o produziam ativamente, ofereciam-lhe uma gramática e o distribuíam por todos os estratos da sociedade leitora. Mais do que isso, o levantamento quantitativo revelou um dado que constitui uma das

contribuições empíricas centrais deste trabalho: a criminalização das travestis na imprensa não apenas persistiu, mas intensificou-se ao longo do período, saltando de 30,5% para 75,3% das ocorrências entre os dois subperíodos analisados — e fazendo-o, paradoxalmente, durante a abertura política, quando o país supostamente se distendia. A pedagogia do medo, longe de arrefecer com o fim do arbítrio, endureceu justamente quando a democracia se anunciava.

A essa intensificação somou-se, no fim do recorte, a chegada da epidemia de aids, examinada na seção 3.5. A pesquisa indica que a epidemia não inaugurou a criminalização das travestis, mas ofereceu fundamento biomédico a uma gramática do contágio que a imprensa já praticava. A Operação Tarântula, em 1987, mostra que o fim formal da ditadura não interrompeu a gestão policial das travestis, que passou a apoiar-se no argumento sanitário. Investigar essa continuidade na imprensa da redemocratização é um desdobramento que este trabalho deixa em aberto.

O terceiro capítulo voltou-se para a outra face da disputa de imaginários: o cinema. Através da análise de *O Homem que Comprou o Mundo* (1968), *A Rainha Diaba* (1974) e *Volúpia de Mulher* (1984), demonstrou-se que a produção cinematográfica do período, embora não isenta de estereótipos, violências e apagamentos, ergueu uma contranarrativa complexa à fabricação midiática do monstro. A tese das duas temporalidades, formulada na introdução e confirmada ao longo da análise, revelou aqui todo o seu alcance: enquanto a imprensa capturava a travesti no imediato do escândalo, produzindo um discurso de curta duração que se consumia e se esquecia no ritmo diário das manchetes, o cinema inscrevia a travesti numa temporalidade de sedimentação, produzindo imagens que se depositaram no imaginário coletivo e que, quatro décadas depois, ainda podem ser lidas como diagnóstico — e, por vezes, como profecia.

Da confrontação sistemática entre os dois dispositivos, empreendida no encerramento do terceiro capítulo, emergiu a demonstração da hipótese central: imprensa e cinema constituíram dois regimes de visibilidade opostos, quase especulares. Recorrendo à noção de partilha do sensível de Jacques Rancière, foi possível nomear essa oposição: a imprensa operava como ordem policial, mantendo a travesti no lugar do não visível ou visível apenas como ameaça; o cinema, mesmo involuntariamente, operava como dissenso, redistribuindo o sensível e fazendo aparecer, no campo do visível e do enlutável, aquilo que a ordem condenava à sombra. A morte da travesti, que na imprensa higienizava o corpo social e restabelecia a ordem, no cinema manchava o espelho da nação e expunha a falência de seu projeto — devolvendo à sociedade a imagem ensanguentada que ela preferia não ver.

Cumpre, porém, resistir à tentação de encerrar esta pesquisa no conforto de suas próprias demonstrações. Uma dissertação que rastreou, ao longo de duas décadas de arquivo, os

mecanismos através dos quais uma sociedade fabricou a matabilidade de um grupo humano não pode dar-se por satisfeita com o diagnóstico do passado. Pois a pergunta que verdadeiramente importa não é apenas como se produziu a exclusão das travestis na ditadura, mas o que resta dessa produção no presente, e o que pode, hoje, ser feito para desmontá-la. A arqueologia dos discursos que este trabalho empreendeu não é um exercício de erudição histórica desinteressada: é o pressuposto de um gesto político e ético. Compreender como a travesti foi fabricada como monstro é a condição para desfabricá-la como tal. É, portanto, do arquivo em direção ao presente, e do diagnóstico em direção à ação, que se orientará o que se segue.

A longa duração da necropolítica: quando o arquivo invade o presente

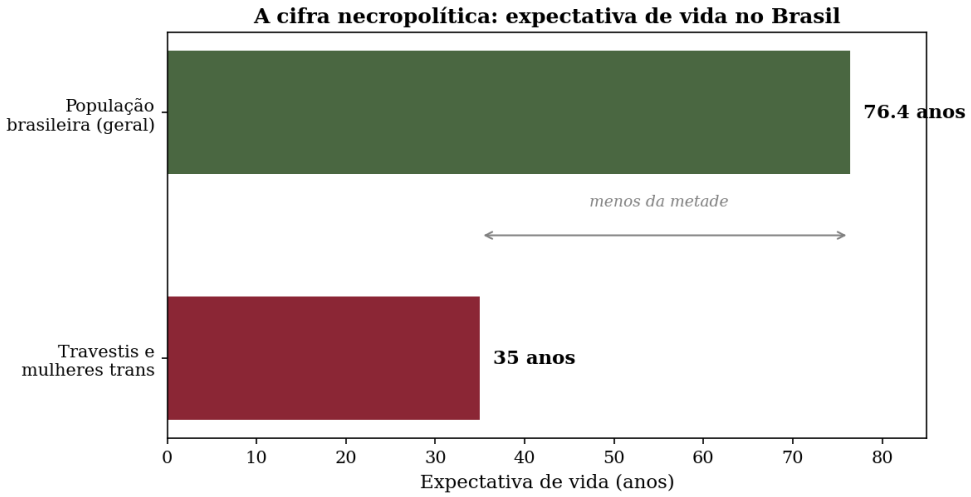
Se as considerações finais assumem a tarefa de projetar o arquivo em direção ao presente, é preciso começar por uma constatação incômoda, que a própria pesquisa impõe: os mecanismos discursivos e biopolíticos rastreados ao longo desta dissertação não pertencem a um passado encerrado. Eles sobreviveram à ditadura que os engendrou, atravessaram a redemocratização e persistem, sob novas roupagens, no Brasil contemporâneo. A "inflação dos anormais" que este trabalho documentou nas manchetes da década de 1970 foi a manifestação, num contexto histórico específico, de uma estrutura de longa duração que reincide a cada ciclo de recrudescimento conservador. O arquivo, aqui, é diagnóstico do presente.

Segundo o Dossiê organizado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), o Brasil registrou, em 2024, 122 assassinatos de travestis e mulheres transexuais, número que, mesmo representando uma redução em relação aos anos anteriores, manteve o país, pelo décimo sétimo ano consecutivo, como o que mais mata pessoas trans e travestis no mundo. A cifra, por si já alarmante, torna-se ainda mais grave quando se consideram dois fatores que a própria ANTRA sublinha: de um lado, a subnotificação estrutural, decorrente de um Estado que frequentemente não registra a identidade de gênero das vítimas, de modo que os números conhecidos são, nas palavras do movimento, apenas a ponta de um iceberg; de outro, o fato de que a redução recente dos assassinatos não corresponde a uma melhora substantiva das condições de vida, mas se inscreve num contexto de avanço da agenda antitrans e de omissões reiteradas do poder público.

O dado mais revelador, contudo, é aquele que conecta diretamente o presente ao arquivo desta pesquisa: a expectativa de vida de uma travesti ou mulher trans no Brasil não ultrapassa os 35 anos, menos da metade dos 76 anos da população brasileira em geral. Detenhamo-nos na densidade biopolítica desse número. Uma expectativa de vida reduzida à metade não é obra do

acaso nem de uma fatalidade biológica: é o produto acumulado de uma engrenagem de exclusões que começa, como demonstrado nos capítulos anteriores, na fabricação discursiva da matabilidade. A travesti morre cedo no Brasil porque, muito antes de morrer, ela já foi expulsa da escola, da família, do mercado formal de trabalho, do acesso à saúde, empurrada para a prostituição e para a rua, isto é, para os territórios de maior exposição à violência letal. Os 35 anos de expectativa de vida são a cifra necropolítica por excelência: o número em que se condensa a diferença entre as vidas que o Estado faz viver e aquelas que ele deixa morrer.

Gráfico 3 – A cifra necropolítica: expectativa de vida no Brasil



Fonte: Elaborado pela autora (2026), a partir de dados da ANTRA.

E o perfil das vítimas confirma, o caráter interseccional dessa necropolítica. A maioria das travestis assassinadas no Brasil é jovem, negra, pobre e trabalhadora do sexo. Entre os casos em que foi possível determinar a raça, cerca de 78% das vítimas eram negras; a média de idade situa-se em torno dos 32 anos; a maioria das mortes ocorre em espaços públicos, à noite, com uso excessivo de violência e requintes de crueldade. Não se trata, portanto, de uma violência que atinge indistintamente “as pessoas trans”: trata-se de uma violência que se abate, com precisão de classe e de raça, sobre a travesti negra e periférica, a mesma figura que, no cinema analisado, encarnava Diaba, e que, na imprensa, protagonizava as manchetes policiais de Santos e do Paraná. A necropolítica brasileira tem endereço, cor e idade.

O que esses dados demonstram, em síntese, é a assustadora continuidade entre o regime de visibilidade da ditadura e o do presente. A pedagogia do medo que a imprensa dos anos 1970 disseminava se pulverizou no cotidiano, migrou das manchetes para as redes sociais, dos editoriais para os discursos de ódio, e continua a produzir seus efeitos letais. A crueldade com

que as vítimas são assassinadas é a versão contemporânea do escárnio que as manchetes praticavam: em ambos os casos, o que está em jogo é a negação da humanidade plena da travesti, a sua redução a um corpo cuja dor não conta e cuja morte não merece luto. O tiro disparado na Boca do Lixo em Volúpia de Mulher, em 1984, e a facada desferida numa rua deserta em 2024 pertencem à mesma genealogia de violência. É nesse sentido preciso que se pode afirmar que o arquivo desta pesquisa invade o presente: as imagens que analisamos não são relíquias de um Brasil superado, mas as camadas mais profundas de uma estrutura que ainda opera.

Afirmar a continuidade da necropolítica não equivale a afirmar que nada mudou, nem que a história das travestilidades no Brasil seja uma linha reta e imutável de opressão. Como se verá nas seções seguintes, houve avanços jurídicos significativos, transformações importantes no regime de representação audiovisual e a emergência de uma potente agência política trans que disputa, hoje, os sentidos de sua própria existência. A continuidade da violência estrutural coexiste com rupturas reais, e é na tensão entre a persistência do velho e a emergência do novo que se joga o futuro. Reconhecer a longa duração da necropolítica é medir, com honestidade, a dimensão do que ainda resta por desmontar.

Retrato de um extermínio anunciado: a produção social da vulnerabilidade trans

Os números dos assassinatos, por mais eloquentes que sejam, contam apenas o desfecho de uma história cujo enredo começa muito antes. Para compreender por que o Brasil mata tanto e tão cedo suas travestis, é preciso reconstituir o percurso de exclusões que precede e produz a morte, pois a violência letal não é o ponto de partida, mas o ponto de chegada de uma engrenagem que opera, silenciosamente, desde a infância. Esta seção propõe-se a sistematizar esse percurso, tratando os dados não como um agregado de estatísticas dispersas, mas como as etapas encadeadas de um mesmo processo: a produção social da matabilidade.

O ponto de partida dessa engrenagem situa-se na escola. Segundo levantamento da Ordem dos Advogados do Brasil, cerca de 82% da população trans sofre com a evasão escolar, expulsa, muitas vezes literalmente, de um ambiente que se revela hostil desde os primeiros anos: o assédio, a recusa ao uso do nome social, a violência de colegas e professores, a invalidação cotidiana da identidade. A escola, primeira instituição republicana com que a travesti se depara, é também a primeira a lhe ensinar que não há lugar para ela. E as consequências dessa expulsão inicial são catastróficas e cumulativas, pois é ela que fecha, em cadeia, todas as portas subsequentes. Luma Nogueira de Andrade (2015), primeira travesti a

obter o título de doutora no Brasil, mostra em sua pesquisa sobre travestis na escola que essa instituição opera como dispositivo de assujeitamento à ordem normativa de gênero, mas também como espaço em que as travestis constroem estratégias de resistência e permanência.

A primeira dessas portas é o ensino superior. Os dados são estarrecedores: menos de 0,3% da população trans e travesti está presente nas universidades brasileiras. Expulsa da educação básica, a travesti é, na prática, alijada da possibilidade de qualificação formal e, com ela, do acesso às profissões que dependem de diploma. A muralha educacional, erguida na infância, condena a maioria a uma vida inteira de exclusão dos espaços de saber e de poder.

A terceira porta que se fecha é a do mercado formal de trabalho. Sem escolaridade, sem diploma, portando um corpo que o mercado estigmatiza e recusa, a esmagadora maioria das travestis brasileiras é excluída do emprego regular. Estima-se que cerca de 90% das travestis e mulheres trans brasileiras tenham na prostituição sua principal ou única fonte de renda. Empurrada para a rua e para a noite, para os territórios de maior exposição e menor proteção, a travesti é lançada exatamente no espaço onde a violência a alcança. A rua para a qual a exclusão a empurrou é a mesma rua em que ela é morta.

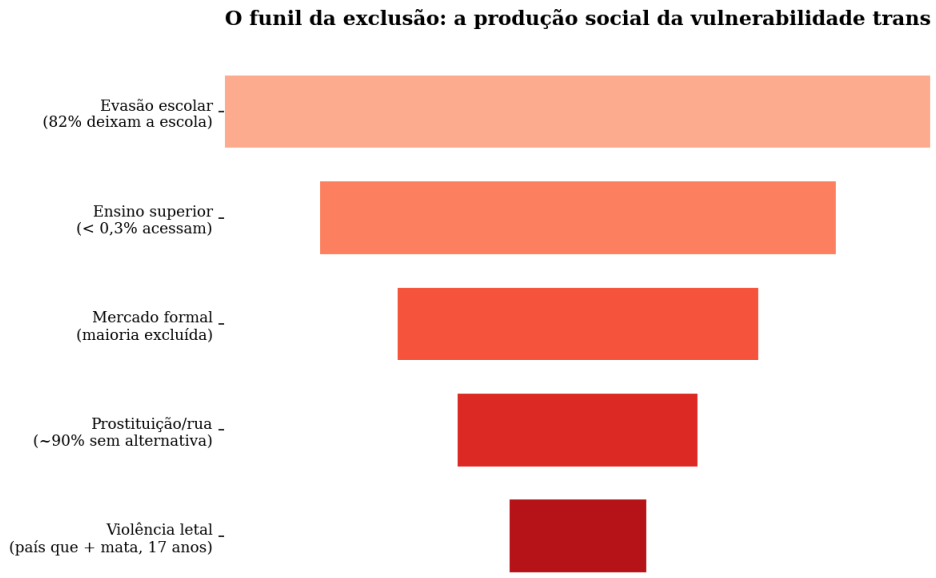
O Quadro 6 e a figura que o acompanha sistematizam esse percurso, tornando visível aquilo que se poderia chamar de funil da exclusão.

Quadro 6 – O percurso de exclusões da população trans no Brasil (dados contemporâneos)

Etapa	Indicador	Consequência estrutural
Escola	~82% em evasão escolar	Expulsão precoce do sistema educacional
Ensino superior	< 0,3% de acesso	Alijamento da qualificação formal
Trabalho	Maioria excluída do mercado formal	Ausência de renda regular
Sobrevivência	~90% na prostituição	Exposição máxima à violência
Vida	Expectativa de ~35 anos	Menos da metade da média nacional
Morte	122 assassinatos (2024); 17 anos como país que mais mata	Necropolítica consumada

Fonte: Elaborado pela autora (2026), a partir de dados da ANTRA, da OAB e da Rede Trans Brasil.

Gráfico 4 – O funil da exclusão: a produção social da vulnerabilidade trans



Fonte: Elaborado pela autora (2026), a partir de dados da ANTRA, da OAB e da Rede Trans Brasil.

A leitura conjunta desses dados autoriza uma conclusão que reformula o senso comum sobre a violência anti-trans. A morte precoce da travesti brasileira não é um acidente, nem o resultado de escolhas individuais malfadadas, nem tampouco a consequência de uma suposta "periculosidade" inerente aos ambientes que ela frequenta. A morte precoce é o produto planejado de uma engrenagem institucional que opera em etapas: a escola que expulsa, a universidade que não acolhe, o mercado que recusa, o Estado que empurra para a rua e, por fim, a violência que ceifa. Cada etapa desse funil é uma decisão social, uma omissão que é, ela mesma, uma forma de ação. Quando 82% de um grupo é expulso da escola e 90% é empurrado para a prostituição, não se está diante de uma soma de tragédias individuais, mas de uma política, ainda que não declarada, ainda que operada por omissão.

Aquilo que Mbembe (2018) nomeia necropolítica não se reduz ao ato de matar: inclui, de modo mais insidioso, o poder de expor certas populações à morte, de produzir as condições em que determinadas vidas se tornam mais matáveis que outras. A engrenagem de exclusões que os dados revelam é a necropolítica em sua forma difusa e cotidiana. E o recorte racial desses dados, já mencionado, torna essa leitura ainda mais precisa: como a maioria das vítimas é negra, a necropolítica anti-trans brasileira é indissociável do racismo estrutural que Foucault (2005) situou na origem do próprio biopoder de Estado. A travesti negra e periférica que morre aos 32 anos numa rua deserta é o ponto em que se cruzam, com precisão trágica, todas as linhas de força que esta pesquisa rastreou: o gênero, a raça, a classe, a sexualidade e a longa história de sua fabricação como corpo matável.

As estatísticas aqui mobilizadas padecem de uma limitação que o próprio movimento reconhece e denuncia: a subnotificação. O Estado brasileiro, ao não registrar rotineiramente a identidade de gênero das vítimas de violência, produz uma invisibilidade estatística que é, ela mesma, parte do problema. Os números disponíveis são, portanto, pisos, não tetos; indicam a dimensão mínima de um fenômeno cuja extensão real é provavelmente maior. Essa precariedade dos dados não os invalida, mas exige que sejam lidos pelo que são: os melhores registros disponíveis de uma violência que o Estado prefere não contabilizar. E há, nessa recusa estatal em contar seus mortos trans, um eco perturbador do arquivo desta pesquisa: assim como a imprensa da ditadura só nomeava a travesti para criminalizá-la, o Estado contemporâneo só a torna visível quando não pode mais ignorá-la — no necrotério.

Se o cinema da ditadura, como demonstrou o terceiro capítulo, constituiu um arquivo de resistência involuntária, cumpre agora perguntar o que mudou, e o que não mudou, no modo como o audiovisual brasileiro representa a travestilidade. A pergunta não é acessória a esta pesquisa: se a hipótese central foi a de que imprensa e cinema disputaram o imaginário sobre a travesti, então o estado atual dessa disputa no campo audiovisual é o prolongamento natural do problema investigado. E aqui, diferentemente do que se constatou no terreno da violência letal, há transformações substantivas a registrar — ainda que incompletas.

Convém começar por nomear a estrutura de representação que vigorou, de modo praticamente hegemônico, do período analisado nesta dissertação até muito recentemente: o *transfake*. O termo, cunhado pelo movimento trans brasileiro, designa a prática de escalar atores e atrizes cisgêneros para interpretar personagens trans e travestis. É a estrutura que atravessa todo o corpus fílmico desta pesquisa — Rogéria à parte, que era ela própria uma travesti, mas cuja presença era lateral —, e que se prolongou por décadas no audiovisual brasileiro: Rodrigo Santoro como a travesti Lady Di em Carandiru (2003), atores cisgêneros nos papéis trans das

novelas, a longa linhagem que o cinema internacional também praticou. Ao entregar o corpo travesti à performance de um corpo cisgênero, ele reitera, no próprio ato de "dar visibilidade", o apagamento da travesti real.

Essa ruptura foi conquistada pela mobilização do próprio movimento trans. Em 2020, o Coletivo T lançou o manifesto "Representatividade trans já: diga não ao transfake", posicionando-se criticamente contra a persistência da prática e reivindicando que personagens trans fossem interpretadas por pessoas trans. A palavra de ordem sintetizava uma exigência que é, a um só tempo, estética, política e ética: não se trata apenas de "quem atua", mas de quem tem o direito de narrar a própria existência, de quem detém a autoridade sobre a própria imagem.

Os frutos dessa mobilização compõem hoje uma safra crescente e diversa de produções que deslocam radicalmente o regime de representação analisado nesta pesquisa. Valentina (2020), de Cássio Pereira dos Santos, traz Thiessa Woinbackk, atriz trans, no papel-título, na história de uma adolescente que busca simplesmente estudar em paz numa pequena cidade. Alice Júnior (2019), de Gil Baroni, embora dirigido por um cineasta cisgênero, constrói-se em colaboração com talentos trans e, sobretudo, rompe com o destino trágico obrigatório: sua protagonista trans é uma adolescente vlogger, vaidosa, amada pelo pai, cuja narrativa não culmina em morte, mas em pertencimento. Paloma (2022), de Marcelo Gomes, com Kika Sena, acompanha uma mulher trans, negra, trabalhadora rural do sertão pernambucano, em sua obstinada busca por um casamento na igreja, afirmando, no gesto, o direito da travesti aos ritos e sonhos que a norma lhe negava. E, no terreno do curta-metragem e da produção independente, obras como Perifericú (2021), dirigido coletivamente por pessoas trans, levam a virada a seu ponto mais radical: não apenas a travesti diante da câmera, mas a travesti atrás dela, escrevendo, dirigindo, decidindo como sua própria imagem será construída.

Os três filmes analisados no terceiro capítulo compartilhavam, para além de suas diferenças, um mesmo horizonte: a morte da travesti. O cinema da ditadura, mesmo quando resistia, "não conseguia imaginar a travesti viva", como se afirmou no encerramento do capítulo anterior; a denúncia operava sobre o cadáver. É precisamente esse limite que o cinema trans contemporâneo começa a superar. Ao fazer de suas protagonistas trans sujeitos que estudam, amam, sonham, casam e sobrevivem, obras como *Alice Júnior, Valentina* e *Paloma* realizam o gesto que faltava: imaginam a travesti viva. Elas não abolem a violência, mas recusam-lhe o estatuto de destino. A travesti, nessas obras, já não precisa morrer para significar.

Cumpre, no entanto, resistir a uma leitura triunfalista, em coerência com o rigor que orientou toda esta pesquisa. A virada da autorrepresentação, por mais significativa que seja, não está consolidada nem generalizada. O *transfake* persiste em grandes produções; a maioria das

atrizes e diretores trans ainda enfrenta barreiras estruturais de financiamento, distribuição e reconhecimento; a visibilidade conquistada convive com a mesma violência letal que os dados da seção anterior escancararam. Há, ademais, uma tensão interna ao próprio campo que a análise honesta não pode ocultar: a visibilidade audiovisual, por si, não salva vidas. Uma travesti pode protagonizar um filme premiado enquanto outras, anônimas, continuam a ser assassinadas nas ruas, e seria ingênuo confundir avanço representacional com transformação material. A imagem emancipada na tela e o corpo exposto à morte na rua coexistem, e essa coexistência é, ela mesma, um dado sobre os limites da representação como política. Reconhecer a potência da virada, portanto, não deve obscurecer o quanto ela ainda é frágil, parcial e ameaçada, sobretudo num contexto de reação conservadora que, como os dados indicam, recrudesce.

E, no entanto, a virada importa. Importa porque, pela primeira vez na história do audiovisual brasileiro, a travesti deixa de ser aquilo que o país diz sobre ela para tornar-se aquilo que ela diz sobre si. Se o cinema, como se argumentou, é um dos espaços em que uma nação se vê e se imagina, então a passagem do *transfake* à autorrepresentação é a passagem de um país que olhava a travesti como monstro, fetiche ou vítima para um país que começa a deixá-la olhar de volta. A câmera, que no cinema da ditadura estava sempre nas mãos de outro, começa a mudar de mãos. E quando a travesti empunha a câmera, o que se redistribui não é apenas a imagem: é o próprio poder de decidir quem é visível, quem é enlutável, quem é humano. É essa a mais profunda das reparações que o campo audiovisual pode oferecer e é apenas o começo.

A análise da longa duração da necropolítica e do funil de exclusões poderia sugerir um quadro de imobilidade absoluta. Tal conclusão, além de empiricamente falsa, seria politicamente desmobilizadora. É preciso, portanto, registrar os avanços jurídicos e institucionais das últimas décadas, não para com eles pacificar o diagnóstico, mas para medir com exatidão a distância que separa a conquista do direito no papel de sua efetivação na vida concreta.

No plano estritamente jurídico, o Brasil acumulou, sobretudo a partir da segunda década dos anos 2000, um conjunto de decisões que redesenharam formalmente o estatuto de cidadania das pessoas trans. O marco inaugural foi o Decreto nº 8.727, de 2016, que garantiu o direito ao nome social no âmbito da administração pública federal. Dois anos depois, em 2018, o Supremo Tribunal Federal, ao julgar a Ação Direta de Inconstitucionalidade nº 4.275, reconheceu o direito à retificação de nome e gênero no registro civil mediante simples manifestação de vontade, sem exigência de cirurgia de redesignação, laudo médico ou autorização judicial. A decisão consagrou o princípio da autodeterminação de gênero, e é, sob o prisma teórico desta

dissertação, uma inversão notável: o mesmo aparato jurídico que, na ditadura, colaborava para fixar a travesti na categoria de fraude ou anomalia passou a reconhecer sua autoridade sobre a própria identidade.

O marco talvez mais significativo, contudo, veio em 2019, quando o STF, no julgamento conjunto da ADO nº 26 e do Mandado de Injunção nº 4.733, reconheceu a criminalização da LGBTfobia, enquadrando as condutas de discriminação por orientação sexual e identidade de gênero na Lei do Racismo (Lei nº 7.716/1989). A decisão possui um valor simbólico que a análise não pode subestimar: pela primeira vez, o Estado brasileiro nomeou a transfobia como aquilo que ela é, uma forma de violência estrutural equiparável ao racismo, invertendo, ao menos no plano normativo, a lógica que vigorara na ditadura, quando era a própria travesti, e não a violência contra ela, que figurava como objeto da repressão penal. A esses marcos somam-se ainda o acesso, pelo Sistema Único de Saúde, à hormonoterapia e às cirurgias de redesignação, o direito ao uso do nome social nas urnas eletrônicas, e o surgimento de políticas públicas municipais de reinserção, como o programa *Transcidadania*, na cidade de São Paulo, que articula educação, renda e cidadania para travestis em situação de vulnerabilidade.

Cumpre, no entanto, submeter esse quadro de avanços a um exame crítico que resista à autocomplacência. Pois há um descompasso estrutural, e por vezes cínico, entre a existência formal do direito e sua efetivação material. O mesmo país que reconhece o direito à retificação do nome é aquele em que 82% das travestis são expulsas da escola antes de poder exercê-lo com dignidade. O mesmo Estado que criminalizou a transfobia em 2019 é aquele que, ano após ano, lidera o ranking mundial de assassinatos de pessoas trans. A lei existe; a vida, porém, continua a se dar num território onde a lei não chega. Entre a norma e a rua, abre-se um abismo.

Esse descompasso é, ele próprio, uma modalidade de necropolítica — a que opera não pela ausência da lei, mas pela sua inefetividade seletiva. Reconhecer direitos e, simultaneamente, não criar as condições materiais para seu exercício é uma forma sofisticada de manter a exclusão: o Estado pode alegar que "fez sua parte", ao mesmo tempo em que se omite quanto às estruturas que tornariam esse direito real. A criminalização da transfobia de pouco vale para quem morre numa rua deserta sem que a polícia investigue; o direito ao nome social de pouco serve para quem foi expulsa da escola aos treze anos. O direito formal, quando desacompanhado de política pública efetiva, arrisca-se a funcionar como um álibi da consciência nacional: a democracia declara-se inclusiva na letra da lei enquanto permanece excludente na materialidade da vida, exatamente a "inconsistência democrática" que, como demonstrou o terceiro capítulo, o cinema de 1984 já denunciava alegoricamente na morte de Lili Marlene.

Os avanços jurídicos, ainda que insuficientes, não são irrelevantes nem meramente cosméticos. Eles constituem, primeiro, uma base sobre a qual a luta por efetivação pode se assentar, pois é mais fácil exigir o cumprimento de um direito que já existe do que conquistar um que não existe. Constituem, segundo uma transformação simbólica: o reconhecimento estatal da autodeterminação de gênero e da transfobia como crime altera, ainda que lentamente, o imaginário social. E constituem, terceiro, o resultado de décadas de mobilização do próprio movimento trans, que arrancou essas conquistas de um Estado historicamente hostil. Reconhecer os limites da efetivação, portanto, não deve significar menosprezar as conquistas, mas exigir que elas sejam levadas às últimas consequências. O problema não é que se tenha avançado demais; é que se avançou de menos, e sobretudo apenas na letra.

Se a arqueologia dos discursos tem algum valor que exceda o erudito, é o de fornecer as bases para desmontar aquilo que descreve. Esta seção assume, portanto, o risco da proposição, cônscia de que propor, no terreno acadêmico, exige a mesma cautela metodológica que orientou o diagnóstico, mas convicta de que o silêncio propositivo, diante de um extermínio em curso, seria ele próprio uma posição política, e não a mais defensável. As proposições que se seguem não têm a pretensão de esgotar uma agenda nem de substituir a expertise das próprias travestis e de seus movimentos organizados, cujo protagonismo é insubstituível; oferecem-se, mais modestamente, como articulações que decorrem diretamente dos achados desta pesquisa.

A primeira proposição diz respeito à reparação histórica como categoria orientadora das políticas públicas para a população trans. Se esta dissertação demonstrou algo, foi que a vulnerabilidade atual das travestis não é natural nem casual: é o produto sedimentado de uma perseguição historicamente construída, da qual o Estado brasileiro foi agente ativo, através da polícia que prendia, da legislação que criminalizava a vadiagem, da imprensa aliada que fabricava o estigma. Reconhecer essa produção histórica da vulnerabilidade implica reconhecer uma dívida: a de reparar os efeitos acumulados de uma violência de Estado. O conceito de reparação histórica, já mobilizado pelo movimento trans a propósito das cotas e análogo ao que fundamentou as ações afirmativas para a população negra, encontra nesta pesquisa um fundamento adicional: se o Estado ajudou a construir a matabilidade da travesti, cabe ao Estado, hoje, financiar sua desconstrução. Cabe, contudo, a ressalva de que a reparação histórica é um princípio orientador, não uma política única; sua tradução em medidas concretas exige o debate democrático e a condução dos próprios sujeitos reparados.

A segunda proposição decorre da primeira e incide sobre o acesso e a permanência na educação, identificados nesta pesquisa como o ponto inaugural do funil de exclusão. Se 82% das travestis são expulsas da escola e menos de 0,3% chega à universidade, então a educação é,

simultaneamente, o ponto de maior vulnerabilidade e o de maior potência transformadora — pois é ali que a cadeia de exclusões pode ser rompida em sua origem. As cotas trans no ensino superior, já adotadas por diversas universidades públicas, constituem um instrumento concreto e defensável de reparação, com duplo efeito: interrompem o ciclo de marginalização que empurra a travesti para a rua e, ao inserir corpos e saberes trans na universidade, transformam a própria produção de conhecimento. Cumpre sublinhar, todavia, que o acesso é insuficiente sem permanência: de pouco vale a vaga na universidade se o ambiente permanece hostil, se o nome social não é respeitado, se não há política de assistência estudantil que sustente a travesti empobrecida durante os anos de estudo. A proposição, portanto, não é apenas por cotas, mas por cotas acompanhadas de políticas de permanência.

A terceira proposição refere-se ao combate à subnotificação e à produção de dados oficiais. Esta pesquisa constatou que o conhecimento sobre a violência anti-trans depende, hoje, quase inteiramente do trabalho do movimento social, diante da omissão do Estado em registrar a identidade de gênero de suas vítimas. Essa invisibilidade estatística inviabiliza o dimensionamento do problema, a formulação de políticas baseadas em evidências e a própria aplicação da lei que criminaliza a transfobia. Propõe-se, portanto, a instituição de protocolos obrigatórios de registro da identidade de gênero nos sistemas de segurança pública e saúde, medida de baixo custo e alto impacto, que transformaria a travesti assassinada de estatística invisível em morte e, portanto, passível de resposta estatal. Há, aqui, uma simetria histórica: se a imprensa da ditadura só tornava a travesti visível para criminalizá-la, cabe ao Estado democrático torná-la visível para protegê-la e o primeiro passo dessa proteção é, simplesmente, contar seus mortos.

A quarta proposição situa-se no campo que esta dissertação privilegiou: o do imaginário e da representação. Se a hipótese central foi a de que imprensa e cinema disputaram os sentidos da travestilidade, e se o terceiro capítulo demonstrou o poder do audiovisual de sedimentar imaginários de longa duração, então as políticas de fomento à cultura têm um papel necropolítico ou reparador a cumprir, conforme a quem entreguem a câmera. Propõe-se, nesse sentido, que as políticas públicas de financiamento audiovisual incorporem critérios de autorrepresentação, priorizando projetos que coloquem pessoas trans não apenas diante, mas atrás das câmeras — na direção, no roteiro, na decisão sobre a própria imagem. A ressalva metodológica impõe-se: a representação, como se argumentou, não salva vidas por si só, e seria ingênuo tratá-la como panaceia; mas, na medida em que o imaginário é uma das camadas em que a matabilidade se produz, disputá-lo é parte necessária, ainda que insuficiente, de qualquer

agenda de transformação. Financiar a autorrepresentação trans é, nos termos desta pesquisa, financiar a redistribuição do sensível.

A quinta e última proposição volta-se para o lugar de onde esta própria pesquisa fala: a universidade e a produção de conhecimento. Um dos achados implícitos deste trabalho é a escassez de fontes produzidas pelas próprias travestis sobre sua história, escassez que é, ela mesma, efeito da exclusão educacional. A pesquisa acadêmica sobre travestilidades é um gesto de inscrição no arquivo, de constituição de uma memória histórica para um grupo a quem o direito à memória foi sistematicamente negado. Propõe-se, portanto, o fortalecimento de linhas de pesquisa, acervos e projetos de memória dedicados à história das travestilidades brasileiras. E aqui a proposição encontra seu limite mais honesto, que a pesquisa não pode ocultar: uma dissertação escrita, ainda que sobre travestis, não substitui a produção de conhecimento pelas travestis. O horizonte último da reparação epistemológica não é a academia falar sobre as travestis com maior justiça, é a academia deixar de ser um espaço do qual as travestis são expulsas, para que sejam elas as autoras de sua própria história. Esta pesquisa aspira a ser um passo nessa direção, ciente de que o passo decisivo cabe a outras mãos.

Em conjunto, essas proposições não configuram um programa fechado, mas uma direção: a de um Estado que, tendo sido agente histórico da produção da matabilidade trans, assuma a responsabilidade de sua desconstrução, articulando educação, dados, representação e memória numa política de reparação. São proposições formuladas com a firmeza que a urgência exige e com a cautela que o rigor impõe, cônscias de que a última palavra sobre o futuro das travestilidades brasileiras pertence àquelas cuja existência ela procurou, ao longo destas páginas, compreender e honrar.

Esta pesquisa começou com um monstro. Ou, mais precisamente, com a demonstração de que o monstro não existia antes de ser fabricado, de que a travesti-monstro das manchetes e das telas foi um artefato, cuidadosamente produzido por um regime que precisava de um inimigo interno para justificar a sua ordem. Mas, se há um gesto que sintetiza esta dissertação, é este: o de recusar o monstro como natureza e restituí-lo como construção, porque tudo o que foi construído pode, também, ser desconstruído.

No entanto, seria uma traição encerrar este trabalho no registro exclusivo da denúncia, como se a história das travestilidades brasileiras se resumisse à crônica de sua vitimização. Pois o mesmo percurso que revelou a fabricação do monstro revelou, insistentemente, a sua ambivalência e é nela que reside o horizonte com que se deve concluir. A monstruosidade, como se demonstrou desde o primeiro capítulo, nunca foi apenas uma sentença; foi também, nas mãos daquelas a quem se pretendia condenar, uma potência. A Rainha Diaba não negou o

monstro que lhe atribuíram: empunhou-o como cetro. As travestis do cinema marginal não pediram licença para existir: ocuparam a tela com seu excesso, sua dor e sua recusa. E as travestis do Brasil real, aquelas que a estatística conta como mortas e que a história tentou apagar, transformaram, repetidamente, o estigma em identidade, a abjeção em comunidade, a exclusão em política. Há, na travestilidade, uma força que nenhuma pedagogia do medo conseguiu extinguir: a de existir, obstinadamente, contra a interdição.

É essa força que Berenice Bento nomeia quando fala da travestilidade como reinvenção, a capacidade de construir um corpo e uma vida contra o veredito da norma, de fazer da própria existência um ato de afirmação diante de um mundo que a decretou impossível. A travesti que se monta diante do espelho, que constrói artesanalmente sua feminilidade, que sobrevive na rua e ainda assim cuida das suas, que ocupa hoje a universidade da qual foi expulsa e empunha a câmera que sempre esteve em outras mãos, essa travesti não é o monstro que a ditadura fabricou. É o seu avesso exato: a prova de que a vida que o poder quis tornar matável é, apesar de tudo, invencível em sua insistência.

Permito-me, ao encerrar, abandonar por um instante a impessoalidade acadêmica. Escrevi esta dissertação movida pela convicção de que a universidade tem uma dívida para com as travestilidades, e de que uma das formas de começar a saldá-la é fazer do arquivo um instrumento de justiça: retirar do esquecimento as imagens, os nomes, as vidas que o país produziu como descartáveis, e devolvê-las à história como aquilo que sempre foram, existências plenas, complexas, dignas de memória. Se este trabalho tiver algum valor que exceda o cumprimento de um rito acadêmico, que seja o de somar-se, ainda que modestamente, ao esforço coletivo de desmontar a máquina de fabricar monstros e de imaginar, em seu lugar, um Brasil em que a travesti não precise morrer para significar, nem morrer cedo para caber.

Rastreei, ao longo destas páginas, a mira da arma que a ditadura apontou para as travestis e que a democracia não recolheu. Mas rastreei também, e sobretudo, aquilo que resistiu à mira: a musa que subiu ao palco no ano do AI-5, a rainha que reinou sobre a própria ruína, a mãe que amou o que a norma expulsou, e as tantas que hoje escrevem, dirigem, estudam e vivem — deslocando, uma a uma, as fronteiras do possível. A distância entre a vala comum para onde o regime quis empurrá-las e a cátedra de onde algumas hoje falam é a medida exata do que ainda há por fazer, mas também a prova de que se pode fazer. O monstro que abriu esta dissertação, ao fim, dá lugar a outra figura: não a vítima, não o cadáver, mas a sobrevivente que, tendo atravessado o inferno da fabricação do medo, teima em existir e, ao existir, acusa, resiste e reinventa.

Que esta pesquisa seja, então, um documento dessa teimosia. E que sirva, quem sabe, para que um dia se possa escrever a história das travestilidades brasileiras não mais a partir da contagem de seus mortos, mas da celebração de suas vidas. Enquanto esse dia não chega, resta o trabalho, este e os que virão, de recusar o esquecimento, de disputar o imaginário, de exigir a justiça e de honrar, na escrita, aquelas que fizeram da própria existência a mais indômita das resistências. É a elas, que transformaram a monstruosidade que lhes impuseram na potência que ninguém lhes pôde tirar, que estas páginas se dedicam.

REFERÊNCIAS

ABÍLIO, Ludmila Costhek. *Sem maquiagem: o trabalho de um milhão de revendedoras de cosméticos*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALBERTINI, Paulo; COSTA, Jurandir Freire; MIRANDA, Hélio. *Sexualidade, gênero e psicanálise*. São Paulo: Zagodoni, 2019.

AMARAL, Daniela Murta et al. (org.). *Travestilidades e transexualidades: pelo direito à vida*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2014.

AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION (APA). *Report of the Task Force on Gender Identity and Gender Variance*. Washington, DC: APA, 2009.

ANDRADE, Luma Nogueira de. *Travestis na escola: assujeitamento e resistência à ordem normativa*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS (ANTRA). *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2023*. Organização de Bruna G. Benevides. Brasília: ANTRA, 2024.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Companhia das Letras, 1989.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Félix. Campinas: Papirus, 2012.

BAGAGLI, Beatriz Pagliarini. *Discursos transfeministas e feministas radicais: disputas pela significação da mulher no feminismo*. 2019. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

BAGAGLI, Beatriz Pagliarini; VIEIRA, Helena. Transfeminismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 343-378.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 2010.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARTHES, Roland. *Mitologias.* Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

_____, Berenice. *O que é transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Coleção Primeiros Passos).

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Edipro, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BÖER, Magali. *Gênero e cidade: a construção da identidade de travestis em espaços urbanos*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 5., 2003, Florianópolis. Anais [...]. Florianópolis: UFSC, 2003.

BORBA, Rodrigo. *O (des)aprendizado de si: transexualidades, interação e cuidado em saúde*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2015.

BOSWELL, John. *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

BRASIL. Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964. Brasília: Presidência da República, 1964.

_____. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Brasília: Presidência da República, 1968.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

_____, Judith. *Desfazer o gênero*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

_____, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

_____, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

_____, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto; Edusp, 1988.

CARDOZO, Fernanda. *Mariposas e borboletas: travestilidade, corpo e gênero*. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

CARDOZO, Fernanda. *Das frestas às margens: um estudo sobre a travestilidade em Florianópolis*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 8., 2008, Florianópolis. Anais [...]. Florianópolis: UFSC, 2008]

CARRARA, Sérgio; HEILBORN, Maria Luiza. *Gênero e diversidade na escola: formação de professoras/es em gênero, orientação sexual e relações étnico-raciais*. Rio de Janeiro: Cepesc; Brasília: SPM, 2010.

CARVALHO, Mario; CARRARA, Sérgio. *Em direção a um futuro trans? Contribuição para a história do movimento de travestis e transexuais no Brasil*. Sexualidad, Salud y Sociedad, Rio de Janeiro, n. 14, p. 319-351, ago. 2013.

CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da pornochanchada: cinema e estado no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAVALCANTI, Céu; BARBOSA, Roberta Brasilino; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho. Os tentáculos da Tarântula: abjeção e necropolítica em operações policiais a travestis no Brasil pós-redemocratização. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 38, n. esp. 2, p. 175-191, 2018.

COHEN, Jeffrey Jerome. *A cultura dos monstros: sete teses*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteira*s. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COHEN, Stanley. *Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers*. 3. ed. London: Routledge, 2002.

COURTINE, Jean-Jacques. *O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade*. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). História do corpo, 3: as mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2006.

COWAN, Benjamin *A. Securing sex: morality and repression in the making of Cold War Brazil.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016.

DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. *AIDS: a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. São Paulo: Iglu, 1991.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DENIZART, Hugo. *Engenharia erótica: travestis no Rio de Janeiro*. Tradução de Úrsula O'Neall. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

DUQUE, Tiago. *Montagens e desmontagens: olhares sobre o corpo e a construção da identidade travesti.* 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009.

FAVERO, Sofia. *Pajubá-terapia: ensaios sobre a cisnorma*. Porto Alegre: Nemesis, 2020.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. *"Prezada censura": cartas ao regime militar*. Topoi, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 251-286, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

_____, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976).* Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

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

_____, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

_____, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____, Michel. *Segurança, território, população: curso no Collège de France (1977-1978).* Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

FREIRE, Susana. *Madame Satã: com o diabo no corpo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

FRY, Peter. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África Austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

JAYME, Juliana Gonzaga. *Travestis, bonecas e a "montagem" do corpo: uma etnografia do gênero*. 2001. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Brasília: [s. n.], 2012.

JESUS, Jaqueline Gomes de (org.). *Transfeminismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2014.

JOHNSON, Marsha P. [depoimento]. In: FRANCE, David (dir.). The Death and Life of Marsha P. Johnson. Estados Unidos: Netflix, 2017. 1 documentário.

KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da heterossexualidade*. Tradução de Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.

LAMPIÃO DA ESQUINA. *Saindo do gueto*. Lampião da Esquina, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, p. 2, abr. 1978.

LANDA, Mariano; LEITE JR., Jorge; TORRANA. *Monstros e monstruosidades: uma leitura antropológica*. Revista de Antropologia Social, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 85-110, 2013.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa de. 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.

LEITE JR., Jorge. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. *Pedagogias da sexualidade*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MACRAE, Edward. *A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da "abertura"*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2018.

MARTINS, Luís Henrique de Jesus. *Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

MARTINS, Rodrigo. *Estéticas da abjeção: o corpo trans no cinema brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte.* Tradução de Renata Santini. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEYER, Dagmar Estermann. *Gênero e educação: teoria e política*. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (org.). Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 9-27.

MOTT, Luiz. *Slavery, Homosexuality and the Inquisition in Brazil*. In: Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

MUNIZ; SILVA. *Identidade de gênero e a construção do sujeito*. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 16., 2007, Campinas. Anais [...]. Campinas: ALB, 2007.

NAGIME, Mateus. *A Rainha Diaba*. *Senses of Cinema*, Melbourne, n. 107, nov. 2023. CTEQ Annotations on Film. Disponível em: https://www.sensesofcinema.com/2023/cteq/a-rainha-diaba-antonio-carlos-de-fontoura-1974/. Acesso em: 2 set. 2026.

NASCIMENTO, Letícia. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021. (Feminismos Plurais).

NERY, João W. *Viagem solitária: memórias de um transexual 30 anos depois*. São Paulo: Leya, 2011.

NICOLAU, Carlos. *Rogéria e a ditadura: a resistência pelo glamour*. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA, 12., 2019.

NOGUEIRA, Luís. *O nascimento do monstro: a representação do mal no cinema.* Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, n. 31, p. 45-60, 2002.

NUNES, Diego. *A representação de Ivaná no filme Mulher de Verdade (1954): ambiguidade, censura e chanchada.* Revista de Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 1-20, 2015.

OCANHA, Rafael Freitas. *As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo* (1976-1982). In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (org.). Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

OLIVEIRA, Dennison de. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. *O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação*. Salvador: Devires, 2020.

CASILLO, Alexandre. *O mito da cidade modelo*. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2001.

PASCHOAL, Marcio. *Rogéria: uma mulher e mais um pouco*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

PELÚCIO, Larissa. *Toda quebrada na plástica: corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas*. Campos — Revista de Antropologia Social, Curitiba, v. 6, n. 1-2, p. 97-112, 2005.

_____, Larissa. *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

PELÚCIO, Larissa; MISKOLCI, Richard. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. *Sexualidad, Salud y Sociedad: Revista Latinoamericana*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 125-157, 2009.

PERLONGHER, Néstor. *O que é AIDS*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Primeiros Passos).

PIRES, Annelize. *A travesti na pornochanchada*. In: BERTOLLI FILHO, Cláudio; AMARAL, (org.). Pornochanchando, 2016.

PRECIADO, Paul B. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira* (1964-1988). São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Editora Senac, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política.* Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. Bagoas — Estudos gays: gêneros e sexualidades, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, 2010.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo.* Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife: SOS Corpo, 1993.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer.* Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SAMPAIO, Rafael Cardoso; LYCARIÃO, Diógenes. *Análise de conteúdo categorial: manual de aplicação*. Brasília: Enap, 2021.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. *Hagiografia e História: reflexões sobre o uso de textos-vestígios*. História, Franca, v. 31, n. 2, p. 25-41, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Rossana Gouveia. São Paulo: Edusp, 2008.

STRYKER, Susan. *My words to Victor Frankenstein above the village of Chamounix: performing transgender rage*. In: STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen (org.). The Transgender Studies Reader. New York: Routledge, 2006.

TIBURI, Marcia. *Como conversar com um fascista: reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros.* Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2016. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*, in Enciclopédia do cinema brasileiro.

WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press, 2002.

WONDER, Claudia. *Olhares de Claudia Wonder: crônicas e outras histórias*. São Paulo: Edições GLS, 2008.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.* São Paulo: Brasiliense, 2012.

FONTES FÍLMICAS

A RAINHA DIABA. Direção: Antônio Carlos da Fontoura. Brasil, 1974. 1 filme (100 min).

O HOMEM QUE COMPROU O MUNDO. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1968. 1 filme.

VOLÚPIA DE MULHER. Direção: Ody Fraga (creditado como John Doo). Brasil, 1984. 1 filme.

ALICE JÚNIOR. Direção: Gil Baroni. Brasil, 2019. 1 filme (87 min).

PALOMA. Direção: Marcelo Gomes. Brasil, 2022. 1 filme (105 min).

VALENTINA. Direção: Cássio Pereira dos Santos. Brasil, 2020. 1 filme (95 min).

PERIFERICÚ. Direção: Vita Pereira, Nay Mendl, Ary Rosa e Sthephany Vitória. Brasil, 2021. 1 curta-metragem.

APÊNDICE A — CORPUS JORNALÍSTICO: MATÉRIAS DE 1965 A 1975

Quadro 02 – Matérias de 1965 – 1975

Matérias de 1965 – 1975						
Nº	**Veículo**	**Ano**	**Região**	**Título da Matéria**	**Categoria**	**Link**
1	O Diário	1965	SP	SANTOS A NOITE	C3	O Diário (SP) - 1939 a 1967 - DocReader Web
2	O Diário	1965	SP	"LES GIRLS" FAMOSA COMÉDIA MUSICAL DE "TRAVESTIS", NO INDEPENDÊNCIA	C3	O Diário (SP) - 1939 a 1967 - DocReader Web
3	Diario Carioca	1965	RJ	BORGES ACABA COM CARNAVAL DE QUEM SAIR DO CAMINHO	C2	Diario Carioca : O máximo de jornal, no mínimo de espaço (RJ) - 1960 a 1965 - DocReader Web
4	Diario Carioca	1965	RJ	MOVIMENTO NA RUA AUGUSTA	C2	Diario Carioca : O máximo de jornal, no mínimo de espaço (RJ) - 1960 a 1965 - DocReader Web
5	Diario da Tarde	1965	PR	PROIBIDO DESFILE DOS "TRAVESTI" NO OPERARIO	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
6	Diario da Tarde	1965	PR	"TRAVESTI" DESORDEIRO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web

7	Diario da Tarde	1965	PR	TRAVESTI VIOLENTADO POR FALSO POLICIAL	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
8	Diario da Tarde	1965	PR	"O NOVIÇO"	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
9	Diario de Noticias	1965	RJ	INFLAÇÃO DE TRAVESTIS	C3	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
10	Diario de Noticias	1965	RJ	TOP CLUB: CARNAVAL SUBSTITUI TRAVESTI	C3	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
11	O São Paulo	1966	SP	MENSAGEM AOS PAIS DE FAMILIA	C2	O São Paulo (SP) - 1956 a 1984 - DocReader Web
12	O São Paulo	1966	SP	A MULHER HOJE	C2	O São Paulo (SP) - 1956 a 1984 - DocReader Web
13	Diario de Noticias	1966	RJ	HISTÓRIA DE UMA PERUCA	C2	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
14	Diario de Noticias	1966	RJ	TRAVESTI FORA DA LINHA SERA PRESO	C1	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
15	Diario de Noticias	1966	RJ	ELE É MOÇA	C3	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
16	Diario de Noticias	1966	RJ	SEM TRAVESTI	C2	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
17	Diario de Noticias	1966	RJ	UM ESPETÁCULO BEM DIFERENTE	C4	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
18	Realidade	1967	SP	TEATRO: A ATRIZ ERA ELE	C4	Realidade (SP) - 1966 a 1976 - DocReader Web
19	Diario da Tarde	1967	PR	PROIBIDO O "TRAVESTI" NO BAILE NO OPERÁRIO	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
20	Diario da Tarde	1967	PR	VESTIDOS	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
21	Diario de Noticias	1967	RJ	PISTOLEIRA ASSASSINA ROGÉRIIA	C4	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
22	Diario de Noticias	1967	RJ	"TRAVESTI" AS SEGUNDAS-FEIRAS NO CARLOS GOMES	C3	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
23	Diario de Noticias	1967	RJ	BETTY DE TRAVESTI	C4	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
24	Realidade	1968	SP	ÂNGELO VAI À BOATE, SUA MÃE SABE QUEM ÊLE É	C2	Realidade (SP) - 1966 a 1976 - DocReader Web
25	Diario da Tarde	1968	PR	CARNAVAL CURITIBANO SERÁ FISCALIZADO RIGOROSAMENTE PELAS AUTORIDADES DA PC	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
26	Diario da Tarde	1968	PR	NOS SALOES	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
27	Diario da Tarde	1968	PR	BOATE QUI-TEM	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
28	Diario da Tarde	1968	PR	BOATE MAXIM'S	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
29	Diario da Tarde	1968	PR	WISKARIA GRACEFUL	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
30	Diario da Tarde	1968	PR	O HOMEM QUE COMPROU O MUNDO	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
31	Diario de Noticias	1968	RJ	OH! QUE DELICIA DE BONECAS	C3	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web

32	Cidade de Santos	1968	SP	ENXUTO TAMBEM FAZ SEU BAILE ANIMADO	C3	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
33	Cidade de Santos	1968	SP	ENXUTOS CEARENSES PRETENDEM IR À ONU	C2	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
34	Cidade de Santos	1968	SP	RIO: "VANDA" SERVIA DE ISCA PARA OS LATROCINIOS	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
35	Cidade de Santos	1968	SP	"TRAVESTI" ATRAIA VITIMA AO TERRENO BALDIO PARA ROUBAR	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
36	Cidade de Santos	1968	SP	"VANUSA" ROUBOU 10 MILHÕES	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
37	Cidade de Santos	1968	SP	PRESO NA CAPITAL LADRÃO "VENUSA"	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
38	O São Paulo	1969	SP	TEATRO LA CALESTINA	C3	O São Paulo (SP) - 1956 a 1984 - DocReader Web
39	Diario da Tarde	1969	PR	O MELHOR SHOW	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
40	Diario da Tarde	1969	PR	A BAILARINA DA NOITE	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
41	Diario da Tarde	1969	PR	TRAVESTI CUBANO	C4	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
42	Diario de Noticias	1969	RJ	LOURA DOS ASSALTOS SERIA O TRAVESTI PRECO EM COPA	C1	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
43	Diario de Noticias	1969	RJ	CENSURA VALORIZOU ROGÉRIA	C2	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
44	Diario de Noticias	1969	RJ	CAÇA AOS "TRAVESTIS"	C2	Diario de Noticias (RJ) - 1960 a 1969 - DocReader Web
45	Cidade de Santos	1969	SP	ONDA CORTADA	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
46	Cidade de Santos	1969	SP	TRAVESTI MORDEU A ORELHA DO BARNABÉ	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
47	Cidade de Santos	1969	SP	PARECE MULHER, MAS NÃO PASSA DE UM TRAVESTI	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
48	O São Paulo	1970	SP	TEATRO UM DOIS TRÊS OLIVEIRA QUATRO	C3	O São Paulo (SP) - 1956 a 1984 - DocReader Web
49	Intervalo	1970	RJ	Valéria, travesti braileiro, é atração no mais famoso cabaré do gênero na Europa	C4	Intervalo (RJ) - 1963 a 1972 - DocReader Web
50	Intervalo	1970	RJ	UM TRAVESTI ENTRE AS BELLAS NISSES	C2	Intervalo (RJ) - 1963 a 1972 - DocReader Web
51	Intervalo	1970	RJ	QUEM TEM MEDO DA CENSURA?	C2	Intervalo (RJ) - 1963 a 1972 - DocReader Web
52	Diario da Tarde	1970	PR	TRAVESTI AGORA É MULHER	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
53	Diario da Tarde	1970	PR	ITAMARATI ANALISÁ CASO DAS MULATAS	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
54	Cidade de Santos	1970	SP	TEOREMA 70 DECORA BAILE DO DIA 31	C2	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
55	Cidade de Santos	1970	SP	AGREDIRAM O TRAVESTI	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web

56	Cidade de Santos	1970	SP	TRAVESTI MORTO NA RUA: PODE SER ASSASSINATO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
57	Cidade de Santos	1970	SP	FREIRA "FAJUTA" LESOU MOTORISTA	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
58	Ciência e Cultura	1971	SP	ESTUDO GENÉTICO E PSICOLÓGICO DO TRANSEXUALISMO	C2	Ciência e Cultura (SP) - 1949 a 2017 - DocReader Web
59	Intervalo	1971	RJ	RONI CÓCECAS INVADE UMA SAUNA	C1	Intervalo (RJ) - 1963 a 1972 - DocReader Web
60	Intervalo	1971	RJ	TRAVESTI PROCESSA CLÔ	C1	Intervalo (RJ) - 1963 a 1972 - DocReader Web
61	Intervalo	1971	RJ	RADOIKA OU RADOIKO?	C2	Intervalo (RJ) - 1963 a 1972 - DocReader Web
62	Intervalo	1971	RJ	NO COLT 45, OS TRAVESTIS	C3	Intervalo (RJ) - 1963 a 1972 - DocReader Web
63	Diario da Tarde	1971	PR	TRAVESTIS DE RECIFE NÃO QUEREM ESTRANHO NO BAILE	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
64	Diario da Tarde	1971	PR	TRAVESTIS	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
65	Diario da Tarde	1971	PR	TRAVESTIS DE PE NÃO TERÃO BAILE	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
66	Diario da Tarde	1971	PR	FEDERAL NÃO QUER TRAVESTI NA CIDADE	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
67	Diario da Tarde	1971	PR	MÁRCIA, O TRAVESTI E VILMA, A BEM BOLADA , FORAM VENCEDORAS	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
68	Diario da Tarde	1971	PR	RECOLHIDO À PENITENCIÁRIA O ASSASSINO DO "TRAVESTI"	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
69	Realidade	1972	SP	NADA É PIOR QUE A PRISÃO EM UM CORPO RECUSADO	C2	Realidade (SP) - 1966 a 1976 - DocReader Web
70	Intervalo	1972	RJ	UM TRIO MUITO CHARMOSO	C4	Intervalo (RJ) - 1963 a 1972 - DocReader Web
71	Intervalo	1972	RJ	EU, NO REBOLADO? MAS NEM MORTO!	C2	Intervalo (RJ) - 1963 a 1972 - DocReader Web
72	Diario da Tarde	1972	PR	TELEVISÃO	C4	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
73	Diario da Tarde	1972	PR	ESPETÁCULOS	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
74	Diario da Tarde	1972	PR	AGORA SEM DALVA A MÚSICA POPULAR	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
75	Diario da Tarde	1972	PR	CLÁUDIO, O TRAVESTI, ROUBOU TUDO DE REIMIR SALGADO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
76	Diario da Tarde	1972	PR	FINAS, TRISTES E ESCORREGADIAS	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
77	Diario da Tarde	1972	PR	O DESBUM DO DIA	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
78	Diario da Tarde	1972	PR	EIS OS ROUBOS DE ONTEM, ATÉ TRAVESTI LEVOU DINHEIRO (MUITO) DO PATRÃO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web

79	Cidade de Santos	1972	SP	JACQUELINA	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
80	Cidade de Santos	1972	SP	UMA E OUTRAS	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
81	Diario da Tarde	1973	PR	BRIGA DE BAILARINO COM COTUREIRO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
82	Diario da Tarde	1973	PR	OPERAÇÃO VAI MUDAR A VIDA DE GRAZIELA, UM "TRAVESTI"	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
83	Diario da Tarde	1973	PR	O ANCIÃO NÃO SE CONTENTOU APENAS EM VER OS BICHOS DO PASSEIO PÚBLICO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
84	Cidade de Santos	1973	SP	ELES OU ELA?	C3	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
85	Cidade de Santos	1973	SP	FURTOU BILHETE PREMIADO E DEU DINHEIRO A AMIGOS	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
86	Cidade de Santos	1973	SP	TRAVESTI LADRÃO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
87	Cidade de Santos	1973	SP	O SHOW DO CABARET	C3	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
88	Diario da Tarde	1974	PR	EMBAIXADORES	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
89	Diario da Tarde	1974	PR	TRAVESTI RESOLVEU QUEBRAR TODO O SEU QUARTO DE PENSÃO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
90	Diario da Tarde	1974	PR	ELE ALÉM DE USAR ROUPAS DE MULHER TAMBÉM É UM GATO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
91	Diario da Tarde	1975	PR	ROGÉRIA	C4	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
92	Diario da Tarde	1975	PR	O TEATRO DA VIDA	C4	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
93	Diario da Tarde	1975	PR	NO INTERIOR	C4	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
94	Diario da Tarde	1975	PR	TRAVESTI TRAIU A CONFIANÇA DE COLEGA	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
95	Cidade de Santos	1975	SP	CHEFE DE QUADRILHA ASSALTAVA DE MINISSAIA	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web

Fonte: Elaborado pela autora (2026), a partir da Hemeroteca Digital Brasileira (Fundação Biblioteca Nacional).

APÊNDICE B — CORPUS JORNALÍSTICO: MATÉRIAS DE 1975 A 1985

Quadro 03 – Matérias de 1975 - 1985

Matérias de 1975 - 1985						
Nº	Veículo	Ano	Região	Título da Matéria	Categoria	Link
96	O São Paulo	1976	SP	TEATRO "CALÍGULA" E "MARIA, MARIA"	C3	O São Paulo (SP) - 1956 a 1984 - DocReader Web
97	O São Paulo	1976	SP	TEATRO "INOUK, O HOMEM" NO TUCA E "LA REVOLUCION" NO GALPÃO	C3	O São Paulo (SP) - 1956 a 1984 - DocReader Web
98	Diario da Tarde	1976	PR	NOVAS EVAS	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
99	Diario da Tarde	1976	PR	"MADAME SATÃ" MORRE EM UM QUARTO DE HOSPITAL	C4	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
100	Diario da Tarde	1976	PR	MORTE DE AMERICANO PODE SER ESCLARECIDA POR DOZE TRAVESTIS	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
101	Diario da Tarde	1976	PR	OUTRA VEZ	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
102	Cidade de Santos	1976	SP	AINDA SEM DENTIFICAÇÃO O TRAVESTI ENCONTRADO MORTO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
103	Cidade de Santos	1976	SP	ANORMAL SURPRESO: ATACOU UM TRAVESTI	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
104	Cidade de Santos	1976	SP	AGREDIDO POR TRAVESTIR	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
105	Cidade de Santos	1976	SP	TRAVESTI DEIXOU NU O MOTORISTA DO TÁXI	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
106	Diario da Tarde	1977	PR	DESFILE DE TRAVESTI	C3	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
107	Cidade de Santos	1977	SP	AGILDO E ROGERIA VÃO VOLTAR	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
108	Cidade de Santos	1977	SP	CURRADO NA CARCERAGEM DO FORUM: ERA TRAVESTI	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
109	Cidade de Santos	1977	SP	SURPRESA: A BELA RENATA ERA MESMO UM "TRAVESTI"	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
110	Cidade de Santos	1977	SP	ANCIÃO PERDEU AS CALÇAS E DINHEIRO COM TRAVESTI	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
111	Cidade de Santos	1977	SP	TRAVESTI ROUBA	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
112	O São Paulo	1978	SP	DINHEIRO AQUI É FÁCIL	C1	O São Paulo (SP) - 1956 a 1984 - DocReader Web

113	Diário da Noite	1978	SP	TRAVESTI VAI SER EXPULSO	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
114	Diário da Noite	1978	SP	BARBARIDADE	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
115	Diário da Noite	1978	SP	LANCASTER EM RITMO DE CARNAVAL	C2	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
116	Diário da Noite	1978	SP	QUATRO TRAVESTIS ERAM LADRÕES DE BOUTIQUES	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
117	Diário da Noite	1978	SP	SEM COMENTÁRIOS!	C2	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
118	Diário da Noite	1978	SP	TRAVESTI FURTAVA APENAS SAMAMBAIA	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
119	Diário da Noite	1978	SP	TRAVESTI REAGIU AO ASSALTO E FOI MORTO	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
120	Diário da Noite	1978	SP	TRAVESTI LADRÃO DIZ QUE NÃO FICA NA CADEIA	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
121	Diário da Noite	1978	SP	DONO DE UM PASSAT BRANCO PODE SER O ASSASSINO	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
122	Diário da Noite	1978	SP	LOUCO JÁ ASSASSINOU DOIS TRAVESTIS	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
123	Diário da Noite	1978	SP	LADRÃO ASSASSINA VENDEDOR COM TIRO	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
124	Diário da Noite	1978	SP	MOTORISTA DE TÁXI FOI ASSALTADO POR TRAVESTIS	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
125	Diário da Noite	1978	SP	TRAVESTI ASSASSINADO NA BOCA DO LUXO	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
126	Diário da Noite	1978	SP	UMA NOITE DE SANGUE	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
127	Diário da Noite	1978	SP	UM TRAVESTI MATOU O AMERICANO	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
128	Diário da Noite	1978	SP	UMA NOITE MOVIMENTADA E VIOLENTA NA POLÍCIA	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
129	Diario da Tarde	1978	PR	PARA "SHEILA", O NÚMERO DE TRAVESTIS É PEQUENO	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
130	Diario da Tarde	1978	PR	TRAVESTI FICA DETIDO, POREM SEM ACUSAÇÃO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
131	Cidade de Santos	1978	SP	PRESO ÚLTIMO TRAVESTI DE UMA "GANG": PIMENTEL	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
132	Cidade de Santos	1978	SP	TRAVESTI PUNGUEADO POR TROMBADÃO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
133	Cidade de Santos	1978	SP	LADRÃO TRAVESTI	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
134	Cidade de Santos	1978	SP	TRAVESTI PRESO DEPOIS DE DAR GOLPE	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web

				DO "SUADOURO"		
135	Cidade de Santos	1978	SP	TRAVESTI FOI CONDENADO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
136	Diário da Noite	1979	SP	TRAVESTI DEU PRESENTES FURTADOS ÀS COLEGAS	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
137	Diário da Noite	1979	SP	TRAVESTI	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
138	Diário da Noite	1979	SP	"SILVA" MORREU NA TRANSA DOS TRAVESTIS	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
139	Diário da Noite	1979	SP	MONA ESTREIOU COM MUITO LUXO	C4	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
140	Diário da Noite	1979	SP	ESTRELA DO CARROUSSEL DE PARIS NA MEDIEVAL	C4	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
141	Diário da Noite	1979	SP	QUADRILHA DE TRAVESTIS ASSALTAVA NAS PERDIZES	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
142	Diário da Noite	1979	SP	LOIRA DE OLHOS VERDES ENGANA TURISTA: ERA APENAS UM TRAVESTI	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
143	Diário da Noite	1979	SP	CRIME DO BATON VERMELHO MAIS UMA VEZ NA POLÍCIA	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
144	Diário da Noite	1979	SP	OS CRIMES	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
145	Diário da Noite	1979	SP	TRAVESTIS ASSALTAM NAS ZONAS SUL E OESTE	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
146	Diário da Noite	1979	SP	TRAVESTI PLANEJOU CRIME POR CAUSA DE 100 CRUZEIROS	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
147	Diário da Noite	1979	SP	USOU UM GRAMPO PARA ASSALTAR O MECÂNICO	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
148	Diário da Noite	1979	SP	TRAVESTI ASSASSINADO NA BOCA DO LUXO	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
149	Diário da Noite	1979	SP	DUPLA CANIA	C4	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
150	Diário da Noite	1979	SP	PMs QUE AGREDIRAM O TRAVESTI PROCESSADOS	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
151	Diário da Noite	1979	SP	TRAVESTI ENGANA E ROUBA UM ESTUDANTE	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
152	Diário da Noite	1979	SP	FLASHES	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
153	Diario da Tarde	1979	PR	FERIDO EM LUTA DE "TRAVESTIS"	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
154	Diario da Tarde	1979	PR	TRAVESTI TAMBÉM É RECEPTADOR DE	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web

				OBJETOS ROUBADOS		
155	Diario da Tarde	1979	PR	TRAVESTI BATE ATÉ NA POLÍCIA	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
156	Diario da Tarde	1979	PR	TRAVESTI ASSALTADO E CONFUSÃO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
157	Diario da Tarde	1979	PR	A LONGA HISTÓRIA DOS QUE MUDARAM DE SEXO	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
158	Diario da Tarde	1979	PR	TRAVESTIS ASSALTAM UNIVERSTÁRIO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
159	Diario da Tarde	1979	PR	TRAVESTI DETIDO POR ASSALTAR UNIVERSITÁRIO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
160	Cidade de Santos	1979	SP	NÃO SOU ASSALTANTE, DIZ "LIZA"	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
161	Cidade de Santos	1979	SP	"LIZA MINELE" EM LIBERDADE	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
162	Cidade de Santos	1979	SP	TRAVESTI AGREDIDO NA "BOCA"	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
163	Cidade de Santos	1979	SP	CUBATÃO: MORRE TRAVESTI ENCONTRADO ESFAQUEADO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
164	Cidade de Santos	1979	SP	ASSASSINATO ESCLARECIDO. TRAVESTI MORTO POR ENGANO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
165	Cidade de Santos	1979	SP	ESCÂNDALO E SANGUE NO CAMINHO DOS TRAVESTIS	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
166	Cidade de Santos	1979	SP	MAIS UM ASSASSINATO PRATICADO POR TRAVESTI	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
167	Cidade de Santos	1979	SP	TRAVESTIS AMEAÇAM REPRESÁLIA A ASSALTANTES	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
168	Diário da Noite	1980	SP	DE PERUCA LOIRA E SUTIÃ ROMPEU CERCO DA POLÍCIA	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
169	Diário da Noite	1980	SP	ASSASSINO DO TRAVESTI PRESO NA "BOCA DO LIXO"	C1	Diário da Noite (SP) - 1927 a 1980 - DocReader Web
170	Diario da Tarde	1980	PR	SERVENTE FLAGRADO AO ROUBAR MORADIA	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
171	Diario da Tarde	1980	PR	TRAVESTI	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
172	Diario da Tarde	1980	PR	TRAVESTI E HABEAS PARA O "TROTTOIR"	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
173	Diario da Tarde	1980	PR	AVALIADO ASSALTO À JOALHERIA	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
174	Diario da Tarde	1980	PR	TRAVESTI ACUSADO DE ROUBOS	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web

175	Diario da Tarde	1980	PR	DESCONHECIDO MATA TRAVESTI COM TIRO NO INTERIOR DE UM VEÍCULO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
176	Diario da Tarde	1980	PR	MORTE DE TRAVESTI AINDA SOB MISTÉRIO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
177	Diario da Tarde	1980	PR	CRIME GERA IMPASSE	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
178	Diario da Tarde	1980	PR	DEPÕE A TESTEMUNHA DA MORTE DE TRAVESTI	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
179	Diario da Tarde	1980	PR	CRUZADA NÃO ASSUME MORTE DO TRAVESTI	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
180	Diario da Tarde	1980	PR	TRAVESTI AMEAÇAM FAZER UMA PASSEATA	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
181	Diario da Tarde	1980	PR	UNIVERSITÁRIO NEGA AGRESSÃO CONTRA TRAVESTI	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
182	Cidade de Santos	1980	SP	TRAVESTI BALEOU FILHO DO POLÍTICO NA CABEÇA	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
183	Cidade de Santos	1980	SP	TRAVESTI É AGREDIDO E ROUBADO NA BOCA DO LIXO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
184	Cidade de Santos	1980	SP	"SUZY" DETIDA	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
185	Cidade de Santos	1980	SP	AGIA EM COMPANHIA DE "GABRIELA"	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
186	Cidade de Santos	1980	SP	PRESO, TRAVESTI DÁ SHOW E TENTA CORTAR OS PULSOS	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
187	Diario da Tarde	1981	PR	TRAVESTI TAMBÉM FICOU LOUCO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
188	Diario da Tarde	1981	PR	DETENÇÃO DE DOMÉSTICA E TRAVESTI VIROU CONFUSÃO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
189	Diario da Tarde	1981	PR	TRAVESTI ESTRAGA A SUA PLÁSTICA NA CADEIA	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
190	Diario da Tarde	1981	PR	"GILDA" VOLTA PARA O HOSPITA	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
191	Diario da Tarde	1981	PR	"GILDA" NÃO MORREU E ESTÁ NO HOSPITAL	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
192	Diario da Tarde	1981	PR	TRAVESTI ESFAQUEIA "KID MALU"	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
193	Diario da Tarde	1981	PR	"SAMANTHA" FOI ACHADA NA RUA BASTANTE FERIDA	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
194	Diario da Tarde	1981	PR	ATENTADO A TRAVESTI CERCADO DE DÚVIDAS	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
195	Diario da Tarde	1981	PR	TRAVESTI MATOU CÃO A DENTADAS	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web

196	Diario da Tarde	1981	PR	"GILDA" BRIGA COM MALOQUEIROS	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
197	Diario da Tarde	1981	PR	"GILDA" ESFAQUEADO POR VELHO MENDIGO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
198	Diario da Tarde	1981	PR	COSTUMES DETÉM MAIS 22 TRAVESTIS	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
199	Diario da Tarde	1981	PR	BANHO DE GILDA NO CHAFARIZ DA PRAÇA OSÓRIO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
200	Diario da Tarde	1982	PR	PRISÃO DE TRAVESTI E TUMULTO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
201	Cidade de Santos	1982	SP	TRAVESTI AGE NA "BOCA"	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
202	Cidade de Santos	1982	SP	DETIDO DURANTE A RONDA	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
203	Cidade de Santos	1982	SP	"CLAUDIA" JÁ ESTAVA CONDENADO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
204	Cidade de Santos	1982	SP	TRAVESTI DIZ QUE RAPAZES O AGREDIRAM	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
205	Cidade de Santos	1982	SP	MENINO RAPTADO PELO TRAVESTI	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
206	O São Paulo	1983	SP	EU DEFENDO OS PADRES	C2	O São Paulo (SP) - 1956 a 1984 - DocReader Web
207	Diario da Tarde	1983	PR	TRAVESTI E DUAS MULHERES PRESOS APÓS UM ASSALTO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
208	Diario da Tarde	1983	PR	TRAVESTI E COMPANHEIRO SÃO PRESOS. VIOLARAM TÚMULOS E RETIRARAM TRÊS CADÁVERES.	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
209	Diario da Tarde	1983	PR	MORREU "GILDA", A ALEGRIA DA XV	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
210	Diario da Tarde	1983	PR	NA GUERRA CONTRA TRAVESTIS, ALGUNS POLICIAIS JÁ ESTÃO APROVEITANDO PARA ACHAQUES	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
211	Diario da Tarde	1983	PR	TRAVESTIS CHEGAM E JÁ SÃO DETIDOS	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
212	Diario da Tarde	1983	PR	PENSÃO DE TRAVESTI É FECHADA PELA SAÚDE	C2	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
213	Diario da Tarde	1983	PR	TRAVESTI ASSASSINO É DETIDO EM CURITIBA NA PRAÇA JOÃO CÂNDIDO	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
214	Diario da Tarde	1983	PR	TRAVESTIS DENUNCIAM VIOLÊNCIA E DISCRIMINAÇÃO DOS POLICIAIS	C1	Diario da Tarde (PR) - 1899 a 1983 - DocReader Web
215	Cidade de Santos	1983	SP	APLICOU GOLPE DE Cr $ EM SEXAGENÁRIA	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web

216	Cidade de Santos	1983	SP	TRAVESTI É O LADRÃO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
217	Cidade de Santos	1983	SP	DESORDEIRO FOI DETIDO NA FEIRA NORDESTINA	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
218	Cidade de Santos	1983	SP	TRAVESTIS BRASILEIROS INVADEM BAIRRO FRANCÊS	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
219	Cidade de Santos	1983	SP	MARINHEIRO ROUBADO PELO "TRAVESTI"	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
220	Cidade de Santos	1983	SP	"DEISE" TENTA EXTORQUIR 870 MIL E ACABA PRESA	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
221	Ciência e Cultura	1984	SP	O ATAQUE	C2	Ciência e Cultura (SP) - 1949 a 2017 - DocReader Web
222	Cidade de Santos	1984	SP	RIO: O BAILE SÓ MUDA DE LUGAR	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
223	Cidade de Santos	1984	SP	TRAVESTI DÁ SUA VERSÃO SOBRE ASSALTO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
224	Cidade de Santos	1984	SP	ROBERTA CLOSE	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
225	Cidade de Santos	1984	SP	LA CLOSE	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
226	Cidade de Santos	1984	SP	DESBANCANDO O MACHÃO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
227	Cidade de Santos	1984	SP	O TRAVESTI	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
228	Cidade de Santos	1984	SP	CONTIGO	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
229	Cidade de Santos	1984	SP	PLAYBOY	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
230	Cidade de Santos	1985	SP	ATÉ AGORA...	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
231	Cidade de Santos	1985	SP	A MANCHETE...	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
232	Cidade de Santos	1985	SP	EM CARTAZ!	C3	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
233	Cidade de Santos	1985	SP	CINEMAS EM CARTAZ!	C3	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
234	Cidade de Santos	1985	SP	O CARNAVAL EMBALA A "NOVA REPÚBLICA"	C3	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
235	Cidade de Santos	1985	SP	ALGUMAS EMISSORAS...	C4	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
236	Cidade de Santos	1985	SP	MOSTRA O SEXO OU MORRE	C2	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
237	Cidade de Santos	1985	SP	ENSACADOR AGREDIDO POR TRAVESTI É HOSPITALIZADO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
238	Cidade de Santos	1985	SP	DESAPARECEU NO ONIBUS ENTRE RIO E	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web

				SANTOS		
239	Cidade de Santos	1985	SP	TRAVESTI ASSASSINADO A FACADAS POR DESCONHECIDO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
240	Cidade de Santos	1985	SP	CUIDADO COM O TRAVESTI	C2	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
241	Cidade de Santos	1985	SP	PIC RECEBEU ORDENS E FEZ FICHÁRIO SOBRE TRAVESTIS	C2	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
242	Cidade de Santos	1985	SP	NOTA DO COMANDO CONFIRMA LEVANTAMENTO DE TRAVESTIS	C2	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
243	Cidade de Santos	1985	SP	TRAVESTIS ADMITEM RELAÇÕES NA PRISÃO	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
244	Cidade de Santos	1985	SP	EM S. VICENTE, PEDESTRES COM MEDO DOS TRAVESTIS	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web
245	Cidade de Santos	1985	SP	TRAVESTI	C1	Cidade de Santos (SP) - 1967 a 1987 - DocReader Web

Fonte: Elaborado pela autora (2026), a partir da Hemeroteca Digital Brasileira (Fundação Biblioteca Nacional).