"VIRAR TRAVESTI": INTERSECCIONALIDADE, PERFORMANCE E AFIRMAÇÃO DE SI EM DIVINAS DIVAS (2016)

"BECOME A TRANSVESTITE ": INTERSECTIONALITY, PERFORMANCE, AND SELF-AFFIRMATION IN *DIVINAS DIVAS* (2016)

Bruno Sanches Mariante da Silva*
bruno.sanches@upe.br

RESUMO: O artigo analisa o documentário *Divinas Divas* (2016), de Leandra Leal, como registro histórico e cultural da trajetória de artistas travestis no Brasil, destacando Rogéria, Jane Di Castro e Eloína dos Leopardos, e dialogando com narrativas de Aloma Divina. A pesquisa aborda a construção das feminilidades travestis durante a ditadura civil-militar (1964-1985), práticas corporais como hormônios e silicone, e referências estéticas inspiradas em divas do cinema e TV. Examina a intersecção entre gênero, raça e classe, as experiências de racismo e discriminação, e a distinção entre "travestis-artistas" e travestis na prostituição. Enfatiza o corpo como artefato político e estético, subvertendo normas de gênero, e problematiza tentativas de embranquecimento e passabilidade cisgênera. Conclui que o filme, ao articular memória, arte e resistência, contribui para a historiografia das travestilidades e para narrativas contra-hegemônicas.

PALAVRAS-CHAVE: Travestilidade; Interseccionalidade; Ditadura civil-militar.

ABSTRACT: The article analyzes the documentary *Divinas Divas* (2016), by Leandra Leal, as a historical and cultural record of the trajectory of transgender artists in Brazil, highlighting Rogéria, Jane Di Castro, and Eloína dos Leopardos, and engaging with narratives by Aloma Divina. The research addresses the construction of transgender femininities during the military-civil dictatorship (1964–1985), bodily practices such as hormones and silicone, and aesthetic references inspired by cinema and TV divas. It examines the intersection of gender, race, and class, experiences of racism and discrimination, and the distinction between "transgender artists" and transgender individuals in prostitution. It emphasizes the body as a political and aesthetic artifact, subverting gender norms, and problematizes attempts at whitening and cisgender passability. It concludes that the film, by articulating memory, art, and resistance, contributes to the historiography of transgender identities and to counter-hegemonic narratives.

KEYWORDS: Transvestism; Intersectionality; Civil-military dictatorship.

Ser mulher
é muito fácil para quem já é,
mas pra quem nasce para ser João
é um sacrifício a transformação.
Insistir,
fazer surgir aquilo que não tem,
e o que tem, ter que fazer sumir ou enrustir.
Je suis comme je suis!
(João Roberto Kelly)[1]

* Doutorado em História pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Atualmente, exerce atividades em regime de dedicação exclusiva na Universidade Federal de Rondonópolis (UFR). Docente no programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Rondonópolis (PPGEdu/UFR).

[1] João Roberto Kelly para *"Les Girls"*, o primeiro espetáculo de travestis do Brasil.

Recebido em 15 de agosto de 2025
Aprovado em 10 de dezembro de 2025

Introdução

O documentário Divinas Divas (2016), dirigido por Leandra Leal e lançado em 2017, constitui um registro fílmico que articula memórias individuais e coletivas de oito artistas transformistas, em sua maioria travestis, cuja atuação no Teatro Rival remonta à década de 1960, pleno período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). As protagonistas desafiaram a moral conservadora e as políticas de costumes intensificadas pelo regime, ocupando um espaço até então reservado às vedetes e inserindo-se no vibrante circuito cultural da Cinelândia, mesmo sob o olhar atento da censura.

Ao articular passado e presente, Divinas Divas não apenas resgata trajetórias pioneiras, mas também projeta um sentimento de pertencimento coletivo entre sujeitos historicamente marginalizados. As recordações, permeadas por humor, emoção e glamour, convivem com a rememoração da dor e da subversão, revelando processos de resiliência e reinvenção diante das adversidades impostas pelo contexto autoritário.

Enquanto fonte para a pesquisa, o documentário revela-se fundamental ao evidenciar narrativas historicamente invisibilizadas, partindo do entendimento de que a "realidade" não é um dado bruto, mas o resultado de operações históricas. O cinema, como linguagem, mostra-se potente na constituição de memórias e na disputa de narrativas, confrontando perspectivas hegemônicas por meio de propostas estéticas que desafiam versões oficiais e dão visibilidade a sujeitos marginalizados (Napolitano; Seliprandy, 2018). Ao revelar silêncios e promover revisões, essa arte constrói tramas que se distanciam da história oficial, protagonizando histórias outras que escapam às interpretações legitimadas (Morettin, 2018).

No contexto da ditadura, ainda que fosse possível abordar sexualidades não heterocentradas, permanecia e permanece a urgência de ampliar o olhar para aspectos excluídos das versões oficiais, reconhecendo não apenas as opressões sofridas, mas também as estratégias de resistência empreendidas por esses sujeitos.

Nos minutos iniciais de Divinas Divas, uma canção evoca questões centrais tanto do filme quanto deste texto: temas cujas respostas não são fáceis nem definitivas, mas que evidenciam os jogos de poder que atravessam o processo de "tornar-se". O encontro desses corpos com o poder revela demandas e negociações decisivas.

"Sacrifício" e "transformação" são palavras que atravessam a canção de João Roberto Kelly e podem ser chaves para compreender o tornar-se travesti, termo de definições amplas, fluidas e historicamente situadas. Nesse jogo de forças, que toma o corpo como lócus privilegiado, o apagamento das marcas de masculinidade cede lugar aos signos de feminilidade, inscritos lentamente por meio de renúncia, entrega e dedicação. Essa transformação não é apenas estética: é ruptura com o enclausuramento subjetivo, afirmação e conformação, sentidos que também atravessam a letra da música que inaugura o filme.

O gesto de transformar-se, de fora para dentro e de dentro para fora, manifesta-se no corpo, no rosto, nos detalhes que constroem arquétipos de feminilidade. Ensaios, treinos e performances integram essa feitura, resultando num "corpo produto", "corpo resultado", quase esculpido, imagem que dialoga com a própria estética da abertura do documentário.

Travestilidades em cena: identidades, arte e interseccionalidade de gênero e raça

Refletir sobre feminilidades e sobre as experiências que atravessam a construção corporal de travestis implica revisitar trajetórias moldadas por múltiplas dinâmicas históricas. Espetáculos artísticos, ideais de beleza e noções de glamour foram elementos centrais na imaginação e no projeto de corpo que se desejava encarnar.

Exemplo disso é Rogéria, que, ao viajar para a Europa, teve acesso a hormônios capazes de promover alterações corporais alinhadas ao ideal social de feminilidade — recurso não vinculado a prescrições médicas e sem informações sobre seus riscos, mas amplamente utilizado por travestis e pessoas transexuais à margem das políticas públicas de saúde no Brasil. Essa realidade é reafirmada por Jane Di Castro, que, ao recordar sua geração, afirmou: "fomos as cobaias do hormônio".

Assim reflete Jane Di Castro:

> […] e nós fomos as cobaias do hormônio, meu amor. Sabe o que é, tomar hormônio sem saber o que ia acontecer com você? Chegar numa farmácia e o cara falar assim, é, e, Proginom é, tá, quinhentos miligramas, chegava assim com o bracinho e pá, todo dia tomando hormônio. A gente nem sabia o que era hormônio, se era bom pra saúde ou não, mas o peito crescia! Teve uma época que eu fiquei com o peito desse tamanho, desse tamanho que está, porque num é agora, não é de hormônio, é silicone, mas meu peito chegou a ficar desse tamanho, só com hormônio. As pessoas achavam que era

> prótese, falava assim: "Não, é hormônio!". E todo mundo começou a tomar hormônio. Cobaia... (*Divinas Divas*, 2016)[2].

A personagem aborda o pioneirismo no uso de hormônios, um pioneirismo relacionado aos efeitos e resultados até então pouco conhecidos em corpos biologicamente não femininos. Na narrativa de Jane Di Castro, esse caráter vanguardista é enfatizado. Ela descreve ao espectador todo o percurso e os riscos assumidos nessa experiência, reivindicando o devido reconhecimento por ter aberto caminhos. O corpo, antes transformado e exposto como "cobaia" para as gerações seguintes, permanece resistente e "vitorioso" para contar a própria versão da história.

Quando se define como "cobaia" dos hormônios, Jane se coloca como precursora do "fazer-se travesti" e, nesse processo de enunciar-se, o tom da narrativa parece reivindicar tal reconhecimento. Ao aventurar-se pelos desconhecidos caminhos dessas mudanças corporais e das tecnologias pouco conhecidas nesse processo, a personagem experimenta no próprio corpo os "sinais positivos" de tal empreendimento. Os hormônios e o surgimento dos seios assinalam, em grande escala, a travessia de uma fronteira que acomoda as travestis em um outro lugar que o da homossexualidade.

Os hormônios representavam, segundo Benedetti (2005), um artifício que possibilitava novas e rápidas possibilidades de alteração corporal, tendo um baixo custo, apesar de se tratar de uma forma experimental e que poderia produzir efeitos nocivos à saúde; os corpos que já haviam sido submetidos a tais experiências atestavam a eficácia, quanto a mudanças corporais direcionadas ao que era entendido como feminino. O corpo hormonizado, siliconado e transformado é uma representação da ideia de "travesti de verdade" que começava a se formar.

> No projeto de "virar travesti", a construção do peito é um dos elementos mais significativos. O peito que "pula pra fora", transformou-se em evidência legitimadora da existência de um novo sujeito sexual, marca corporal que é, ao mesmo tempo, marca de diferenciação de gênero […] e os seios são um dos atributos mais fortemente valorizados como signo corporal feminino, sendo primordial na experiência travesti […] (Veras, 2015, p. 99, grifos do autor).

A noção de identificação com o dito "universo feminino" e a busca pelo enquadramento aos tradicionais modelos associados ao feminino fizeram com que houvesse

[2] Transcrição do depoimento da protagonista Jane Di Castro, presente no filme *Divinas Divas* (2016) no intervalo: 00:35:23- 00:35:59min.).

uma recorrente busca em torno de alterações corporais. A “arte de ser outra”, propiciada em termos corporais, viabilizada pelos hormônios e outros mecanismos, possibilitou, nesse contexto, um trânsito de gênero maior e mais fluido. Nesse processo de modelagem e busca por resultado mais rápido e menos efêmero, as travestis lançaram mão do uso indiscriminado de hormônios femininos e recorrente da aplicação de silicone líquido industrial. Esse processo inaugura, em grande medida, um segundo nascimento para a travesti, que os experienciava no corpo, sobretudo quando pensamos no uso de silicone.

Don Kulick (2008) e Benedetti (2005) sinalizam que, a partir da década de 1970, torna-se recorrente e disseminado o emprego de silicone líquido industrial entre as travestis, especialmente aquelas que se encontram nas periferias e que se viam em situação de prostituição. Trata-se, pois, de uma técnica demasiadamente perigosa e prejudicial à saúde, que trazia, e traz, grandes e rápidas transformações corporais por meio da modelagem do corpo, em busca dos protótipos de feminilidade idealizados. O risco oferecido por tal mecanismo de transformação corporal decorre do fato de esse material se tornar mais acessível que as próteses de silicone ou outras tecnologias que operavam na feitura dos corpos em direção ao que era almejado. Embora sua aplicação seja considerada crime, o seu uso ainda é bastante comum entre as travestis nas primeiras décadas do século XXI.

Os empreendimentos que almejam moldar os corpos à luz de um certo feminino acabam por construir percursos que dialogam com a matriz de inteligibilidade cultural, no sentido de buscarem normalizar-se através dessas corporeidades protéticas que tentam se aproximar de uma feminilidade normatizada, trazendo, contudo, muitos prejuízos à saúde, seja a longo prazo ou de maneira imediata, como evidenciado acima, podendo, inclusive, levar à morte.

Nesses termos, as próteses de silicone, o emprego, muitas vezes, desordenado de hormônios ditos femininos e outros tipos de intervenção corporal, marcam as tentativas de passagem de um “mundo” masculino para universos ligados às novas feminilidades, a exemplo da transexualidade ou da travestilidade. Apesar de tais intervenções não serem totalmente determinantes para esse (auto)reconhecimento identitário, elas acabaram por balizar, no mundo artístico do transformismo, aqueles que vivenciavam um masculino transformista daquelas que passaram a experimentar as dimensões das travestilidades na vida.

As referências de beleza e corporeidade são as divas do cinema, do teatro de revista e as cantoras do rádio. Analisar essas experiências sob o prisma da historicidade permite identificar como a formatação das feminilidades e masculinidades operam e se transformam ao longo da história.

Sobre esse aspecto, Lopes (2018) nos traz um dado importante que dialoga, em especial, com a relação que tensiona essas experiências de gênero e de ordem étnico-racial em diálogo com o campo profissional que se firmava, sobretudo no universo teatral em que elas trabalhavam e se constituíam como artistas. Nessa teia relacional, algumas experiências emergentes de seu estudo sobre as subjetividades travestis no Rio de Janeiro, a partir da década de 1960, possuem sinalizações contundentes quanto às práticas, hoje, facilmente qualificadas como racistas e discriminatórias.

As narrativas de Aloma Divina, uma travesti negra, que também faz parte dessa primeira geração de artistas travestis, evidenciam esses aspectos, tanto em situações vivenciadas com colegas, também travestis, quanto em aspectos mais estruturais, ligados ao mundo do trabalho, no caso, com os proprietários, donos dos teatros. Em outras palavras, essa tensão revelada por aquelas que construíam em seus corpos essas novas subjetividades não anulava as diferenças de ordem étnico-racial ou mesmo corporal.

A narrativa de Aloma Divina é analisada no trabalho de Lopes (2018), como é possível observar no excerto a seguir:

> O fato de ser negra foi lembrado como um marcador e um diferencial, não só para seu sucesso, como para novos constrangimentos e brutalizações: '(...) dentro do Rival tinha o Navio Negreiro [nome dado ao camarim das negras] ... Nosso Camarim era lá atrás, no fundo do teatro, não com as brancas... Eram eu, Milene, Rita Moreno, Darla e Eloína dos Leopardos (...)'. Assim, com coragem, Aloma denuncia esse espaço outro, marcado pelo viés da raça. Espaço ocultado ou esquecido pelas outras narrativas – pelo menos aquelas até este momento registradas – e fontes (Lopes, 2018, p. 63).

Representação desse espaço diferenciado, conforme relatado por Aloma, desnuda aspectos que as dimensões raciais enunciavam nesse contexto. Tais práticas discriminatórias, pautadas em um racismo enraizado e estrutural, materializavam-se nessa forma distinta e hierarquizada de separar os espaços das artistas, firmando e demarcando lugares de diferença. Essa situação converge ao que declara Eloína dos Leopardos, em uma das sequências do documentário Divinas Divas, quando discorre sobre suas cirurgias plásticas e

diz que se submeteu a vários procedimentos e, entre eles, um que visava "consertar" os seus grossos lábios de "mulatona".

Em uma entrevista concedida ao Pheeno TV, em 2021, Aloma Divina retoma parte do que inicialmente é trazido por Lopes (2018), e que, de maneira pertinente, dialoga com importantes aspectos deste texto. Em participação no quadro Ícones LGBTQ+ do referido programa, a travesti baiana, de 72 anos de idade, conta aos espectadores e espectadoras sobre os caminhos percorridos ao longo de sua vida, com especial destaque para sua carreira profissional enquanto artista. Na oportunidade, ela traz aspectos impactantes quanto às dimensões do racismo, combinadas com as esferas de gênero e classe social.

> Aloma Divina: […] veio a peça Les Girls, do Carlos Gil, e apresentei como vestidora, e eu passei a vestir esse grupo famosíssimo que se chamava Les Girls, dos anos 60. E do grupo Les Girls é, ali, uma noite, faltou a estrela, que era Lorena, belíssima. Eu tive que fazer certos números dela, porque eu sabia fazer todos. Terminou a temporada, que que eu fiz? Eu fui pro Teatro Rival; e do Teatro Rival eu tive a sorte de a Rogéria me pôr no palco, depois de dois meses que eu vestia, e foi assim, fantástico, pra mim. Que era meu sonho pisar no palco. Quando eu via elas, eu sonhava, delirava com elas. Passei a fazer parte do grupo, do Teatro Rival. Nós tínhamos os camarins separados. As brancas e as negras. Tanto que o nosso camarim era chamado de Navio Negreiro. Quando a Rogéria chamou o Delfe pra me pôr no palco, o Delfe falou assim: 'Mas estrela, me desculpa, mas, uma negra!?'. Ela (em tom de resposta e falseando a voz, procurando imitar o tom de voz de Rogéria): 'Mas eu quero, porque ela, olha o corpo, não, Delfe, tem que ser ela!'. Então ela começou a me colocar nos quadros dela como girl! […] a Rogéria me tirou esse título (referindo-se a um concurso de miss), tô eu aqui de traje típico, e eu vim de São Paulo, representando o Rio de Janeiro, e eu vim pra ganhar, eu vim vestida pelo Clodovil; e me tiraram o título, por eu ser negra! Então, 'essas coisas' que a gente fala meio de preconceito, de preconceito... Mas eu nunca dei importância.
>
> Entrevistador (voz in off): Como assim a Rogéria lhe tirou esse título?
>
> Aloma Divina: Porque ela era a presidente do júri e eu ganhei por unanimidade. De todos os júris eu ganhei dez. Aí, ela falou assim: 'Mas por que dar esse título para uma negra e não pra uma branca?'. Tanto que a Ângela Glerrí já tinha subido no camarim e me dito: 'Aloma, já vou te passar a faixa, a faixa é sua!'. Então, não me deram... fiquei em segundo lugar (Aloma Divina, 2021).[3]

As narrativas das personagens apontam para como elas e outras de sua geração estiveram sujeitas a múltiplos processos de discriminação e outros tipos de violência. Entretanto, destaca-se outros fatores, como raça, classe, cor e geração também interagiram

[3] Intervalos da entrevista aqui transcritos: 00:04:48 min. – 00:06:10 min.; 00:12:40 min. – 00:13:33 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2Tv4IxL_wj4 Acesso em: 6 fev. 2023.

e se correlacionaram, agravando a situação de muitas delas, como é o caso narrado por Aloma Divina.

Num esforço simultâneo de investigação das consequências das dimensões de gênero implicadas nas opressões raciais, os relatos de Aloma Divina sobre o navio negreiro remetem a uma complexa gama de circunstâncias em que os aspectos de gênero, classe e raça se intersectam com dimensões políticas mais amplas, matizando opressões tipificadas dentro de um grupo socialmente já marginalizado, produzindo, por conseguinte, experiências específicas de subordinação, como as descritas pela personagem.

> A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (Crenshaw, 2002, p. 177).

A incorporação e reprodução desses discursos racistas denotam alguns mecanismos de "adequação" ante os marcadores de diferença que operavam como depreciadores de sua figura de artista, mas, antes de tudo, enquanto pessoa. Os relatos de Aloma Divina certamente não se restringem apenas às suas experiências, mas podem ser estendidos às diversas outras travestis negras de sua geração, que, sendo artistas ou não, foram, de alguma forma, afetadas pela dupla abjeção.

Nessas circunstâncias, o corpo emerge enquanto instância de reiteração da norma e, muitas vezes, de pressupostos normativos, mas também desponta enquanto lugar que contesta o "destino" dado pela biologia e pelas correlações que essa dimensão evoca. Ao invés disso, firma-se como base de possibilidades da qual o sujeito é o próprio escultor. Partindo dessas premissas, "[…] não é possível pensar as travestis sem atentar para a questão de seus corpos como marca de construção de si mesmas […]" (Fernandes; Silva, 2017, p. 5). O corpo representa, nesses marcos, um imprescindível artefato de construção da subjetividade e dos valores ideológicos e de perspectivas interseccionais de raça e classe que ele enuncia e ostenta.

Em Divinas Divas, as personagens insinuam, em suas narrativas, umas mais que as outras, que desprenderam um grande esforço em direção à construção de uma delicada e

convincente beleza. Nesse sentido, elas, fundamentalmente, corporificaram sensualidade e sedução em suas representações embranquecidas, inspirando-se em divas do cinema hollywoodiano, em forçosas tentativas de semelhança com uma *femme fatale*. Alguns discursos dessas protagonistas da trama fílmica se direcionam também em busca de uma autolegitimação daquilo que se depreendeu. Logo, há, nesse contexto, o predomínio de um padrão de beleza pautado na

> […] aparência branca, loira, que corresponde sobretudo a uma influência da presença feminina americana e europeia do cinema e da televisão. Esse padrão é visível nas travestis famosas que atuaram em programas televisivos do período estudado, as quais têm Rogéria como exemplo notório e modelo histórico (Fernandes; Silva, 2017, p. 62).

Essas expressões de gênero, com tônicas formatadas em torno de padrões binários, e, mesmo que talvez não haja uma correspondência, almejam estabelecer semelhanças com os padrões cisnormativos, situando, também, correlações com aspectos que, certamente, não eram desejados, como a subversão, o perigo e a lascívia. É interessante, pensar essas transformações como uma maneira de insubordinação a um determinado corpo e, ao mesmo tempo, reiteração de ideais normativos; para além disso, essas circunstâncias nos conduzem a pensar nas dinâmicas e lógicas próprias de funcionamento que, de modo ambivalente, entendem um corpo como sedutor e, paralelamente, subversivo, que demanda controle e cerceamentos.

A análise das cenas presentes no enredo fílmico, bem como das narrativas enunciadas por personagens como Jane Di Castro e Eloína dos Leopardos, evidencia que as buscas em torno desse feminino, corporalmente construído, sempre se orientaram pela noção de belo e de perfeição. Tal prerrogativa projeta esse ideal como um “feminino universal”, ou mais precisamente, universalizado e socialmente disseminado. Trata-se de um corpo que já não se encontra em trânsito, mas que incorpora, de modo pleno, “o ser travesti” na vida e que, à semelhança do que ocorre na narrativa, constrói o seu próprio protagonismo.

Misturando-se às notas musicais de tom melancólico, a voz da personagem ecoa, prescrevendo os caminhos de uma “boa” travestilidade ou os direcionamentos para a construção de uma travestilidade “bem-sucedida”. A conversa na cena assume caráter de depoimento e também de sentença sobre “ser” travesti ou mesmo sobre “virar mulher”, processo que busca a construção de uma feminilidade travesti. Eloína se dirige à diretora do documentário, que não pode ser vista na tela. O sentimento de êxito e de vitória, sobre o

fazer-se travesti, é reforçado, sobretudo, quando ela afirma que todas as transformações e toda a trajetória construída ao longo dos anos valeram a pena.

Eloína resgata suas memórias, relembrando:

> Eu tive sempre isso de querer ser mais perfeita, sabe!? Eu procurei logo fazer, porque eu acho que pra ser um bom travesti, tem que ter uma bonita pele, tem que tá com manicure, tem que ter uma bela mão... eu, eu, eu sou de opinião assim... se não, se não tá dando, se cobre e não, ou então, não faz, porque eu também vejo cada coisa aí na rua, que chega a assustar, né!? Primeira coisa: pra virar mulher, tem que tirar a barba! Que hoje, não dói nada... na quarta vez, já tá bem... mas e antigamente, era dois três anos, o sofrimento!? Foi difícil, Leandra! Mas valeu a pena. (*Divinas Divas*, 2016).[4]

Na cena, quando Eloína apresenta suas noções de feminilidade e de tornar-se travesti, a personagem expõe compreensões densamente atravessadas por preceitos heteronormativos que capturam a travestilidade na medida em que buscam (re)produzir um feminino normatizado, pautado em pressupostos de uma estabilidade, linearidade e coerência no corpo que se pretende transformar quanto a "virar travesti". Aspectos essencializadores em torno de uma feminilidade são evocados por ela quando busca arregimentar os limites do ser travesti conforme pressupostos de cuidados estéticos e de beleza.

A fala da personagem nos leva a interpretar que o "tornar-se" travesti, quanto a construção corporal e performática, passa por um intenso e meticuloso caminho, que é também longo, doloroso e se coloca na contramão da "natureza" feminina em marcos biológicos. O combate aos pelos expressa bem essa compreensão. O pioneirismo, nesse processo de construção de um corpo lido como feminino, atravessado pelas dificuldades relativas às tecnologias que tomam os corpos e que operam na construção de feminilidades e masculinidades, é também evocado por ela. O depoimento de Eloína nos conduz à interpretação de que, na atualidade, não existem mais desculpas para não ser "feminina" o suficiente. Os corpos que assustam e que não convencem em termos estéticos de feminilidades precisam ser cobertos ou escondidos.

Este feminino, lapidado enquanto belo, abre diversas margens para aquelas que ambicionavam se prefigurar enquanto tal. O processo de qualificação ligado aos pressupostos

[4] Transcrição do depoimento da protagonista Eloína, presente no filme *Divinas Divas* (2016) no intervalo: 00:12:39 – 00:12:39 min.

de beleza e feminilidade, legitimado socialmente pelo reconhecimento público, é algo que também orientou esses empreendimentos. A estética pautada na proporcionalidade, em direção a suposições de uma "mulheridade" natural, representou uma das óticas que perpassaram esse processo do "tornar-se" travesti, no qual "[…] beleza e feminilidade aparecem praticamente sobrepostas: nesta composição, ser considerada bela é o mesmo que ser socialmente identificada como feminina e vice-versa" (Silva Junior, 2018, p. 478).

Embora a narrativa fílmica e as cenas do documentário não apresentem indícios de exageros nos processos de produção corporal das personagens, nem indiquem que alguma delas tenha feito uso de silicone líquido industrial em seus corpos, os processos que atravessaram as décadas seguintes à sua geração são balizados, também, por corpos sequelados pelo uso de silicone líquido industrial, inapropriado para o corpo humano, e pelos prejuízos e deformidades decorrentes do seu uso.

Essa dinâmica de construção de si enquanto técnica se estabeleceu com base nos ideais que se constituíram a partir de inspirações nas divas do cinema e da TV, e que se afastam demasiadamente dos corpos racialmente marcados e perifericamente situados dentro de um cenário socioeconômico. Esse corpo equilibrado e dotado de comportamentos meticulosamente domesticados nos ajuda a entender os caminhos percorridos pelas divas do documentário, inclusive por tentativas de apagamento de traços étnico-raciais no próprio corpo, ansiando por uma maior aceitação social e reconhecimento.

Esses esforços em direção a um feminino tido como hegemônico podem expressar as intensas tentativas de escapar aos estigmas que circundam as experiências da travestilidade. Ao alcançar esse patamar de passar por uma mulher cisgênero, ou seja, ao atingir esse modelo "natural" de beleza, esses sujeitos gozariam de um status de naturalidade e teriam sua "verdade" socialmente reconhecida (Silva Junior, 2018).

Sentada em um dos degraus da escada, Eloína dá continuidade à sua narrativa:

> […] a primeira coisa que eu fiz, foi operação. Eu operei o nariz três vezes. Operei a orelha duas vezes, minha orelha enorme, abano, só cobria com cabelo, e fiz a boca, diminuía a boca, tinha uma boca, sabe, bem mulatona...?! Operei a boca e depois, a primeira coisa foi a depilação e foi o seio. Mas esse seio aqui, eu troquei depois, eu botei esse seio em Hong Kong. Eu vi uma japonesa, chinesa, com o seio lindíssimo, eu falei: 'Aonde é que você fez?'. Ela disse: 'Olha, o médico me deu um cartão.". E eu fui ao médico. E eu tinha dinheiro, tava com dinheiro na mão e coloquei o seio. Pra mim foi

> a coisa mais impressionante que eu tinha visto na minha vida (*Divinas Divas*, 2016).[5]

A dinâmica que atua no processo de "tornar-se" implica também em continuidades autônomas que capturam e seduzem os sujeitos a partir de determinados ideais de beleza e feminilidade. Tal autonomia parece também responsabilizar as pessoas travestis pelo "resultado" produzido em seus corpos, como se desse processo emergisse um produto.

O corpo como invenção e como dimensão externa ao sujeito se coloca como lugar onde inúmeros e intensos processos de construção, em busca de perfeição, tomam lugar. No dinamismo de lapidação e acoplamentos, alguns itens são acrescentados ao passo que outros são "aprimorados", tendo em vista os arquétipos a serem alcançados. Nesse movimento, excessos não são admitidos! No caso de Eloína, o nariz largo, a orelha "disforme" e os lábios carnudos sinalizavam traços fenotípicos negroides que, nessa dinâmica, precisavam ser apagados ou amenizados.

As marcas que balizam os corpos negros precisam ser apagadas, como bem pontua a personagem em sua narrativa. O processo de lapidação do corpo também implica alguns acoplamentos. O implante dos seios demarca parte desse ritual e distingue simbolicamente o corpo masculino do feminino, representando uma grande conquista para o corpo que se pretende travesti. Marcas associadas ao masculino devem ceder espaço aos elementos historicamente constitutivos das representações de feminilidade.

A dimensão da classe e os recursos financeiros de Eloína permitiram a ela constituir-se travesti com menos dor e sofrimento, diferente de muitas outras travestis que precisaram se arriscar e se submeter às perigosas e torturantes "agulhadas da beleza" que o silicone líquido industrial pode oferecer às travestis empobrecidas. Ser bonita e feliz, tal qual afirma a personagem, pode indicar um intenso processo de embranquecimento, que busca no outro, simultaneamente, o reconhecimento e a admiração do belo. Essa relação termina por legitimar a permanente empreitada de feitura de si.

A fala da personagem evidencia o quanto ela se demonstrou disposta a construir marcas de "um feminino" em sua corporalidade e o quanto isso esteve intrinsecamente

[5] Transcrição do depoimento da protagonista Eloína, presente no filme *Divinas Divas* (2016) no intervalo: 00:34:31 – 00:35:22min.

associado a um processo de branqueamento dos traços de negritude que poderiam distanciar-se dos delineamentos relacionados a uma feminilidade hegemônica que, necessariamente, passava pelos limites da branquitude. A eliminação dos pelos e o implante dos seios contribuem para a construção de leituras que buscam inserir esse corpo em um universo feminino travesti, que consegue lidar, harmonicamente, com a presença do falo e dos seios.

O sucesso profissional e o retorno financeiro possibilitaram a muitas dessas artistas, como bem denota Eloína, construírem no próprio corpo marcos de feminilidade com o que havia de melhor na época, podendo, inclusive, submeter-se a tais procedimentos sem nenhuma dor, em contraste com os cenários experienciados por outras travestis, atravessadas por parcos recursos financeiros e, muitas vezes, relegadas ao mundo precarizado da prostituição.

A construção, no próprio corpo, de tipificadas visibilidades, a atribuição de sentidos e significados concedidos às próprias experiências, às "verdades visuais", quanto a feminilidade, dando espaço a uma feminilidade "bem-sucedida", está intrinsecamente associada a marcadores sociais de classe e raça. Esses pontos de inflexão produzem resultados distintos, decorrentes do encontro desses sujeitos com as dinâmicas de poder. As aproximações e distanciamentos, rupturas e incorporações de ideais e noções de beleza e felicidade são ecos desses encontros.

Essas perambulações que ambicionam encontrar um lugar neste universo entendido como feminino, que demandam esse reconhecimento dialógico e que também afastam os espectros da abjeção, expandem os limites meramente físicos e almejam alcançar semblantes que remetam não somente à aparência, mas também a uma sensibilidade imanente que se quer reconhecida.

Essas dinâmicas evidenciam fortemente os sentidos que são atribuídos aos corpos e aos contextos em que eles interagem. Noutras palavras, as cirurgias empreendidas buscam apagar traços étnicos, como é o caso de Eloína dos Leopardos, quando diz que operou o nariz três vezes, assim como a boca, porque tinha uma aparência bem "mulatona". O desconforto com esses traços, fazendo-a recorrer à cirurgia de rinoplastia, objetivou alterar a percepção étnica do nariz, tentativas de apagamento dessas marcas étnico-raciais visando inferiorizar aqueles sujeitos que não se encontram nos marcos privilegiados da branquitude historicamente produzidos.

Essas tentativas de formular para si uma estética ligada ao feminino, associada à branquitude, levam-nos a evidenciar que tornar-se bonita passa pelas dimensões do processo de tentar "tornar-se branca". Os procedimentos estéticos e cirúrgicos atuam nesse processo, contudo, sempre em direção a um ideal de beleza relacionado ao padrão universal, entendido aqui como estritamente branco, e nunca ao contrário.

O corpo transformado a partir de referências ligadas ao feminino diferencia travestis de transformistas, ou seja, distingue aquelas que vivenciam aspectos de um feminino aparente de forma efêmera e ocasional, daquelas que encarnam tais ideais de maneira menos provisória.

Subjetividades em cena: travestis, arte e trajetórias de vida

As tramas e as conexões apresentadas pelo documentário abrem margens interpretativas que, sob uma análise cuidadosa, possibilitam refletir também sobre experiências que envolveram travestis, as quais não se limitaram apenas ao universo artístico. Essa constatação fornece importantes pistas sobre outras formas de viver a travestilidade, que não se restringem às vias da arte.

Os dispositivos de poder e as subjetivações pela arte, demarcados em um determinado contexto, instauraram outras possibilidades para o grupo de travestis que protagonizam o filme; contudo, essas experiências e as análises aqui desenvolvidas não podem ser compreendidas de forma unívoca, uma vez que a multiplicidade de possibilidades e os cruzamentos com as instâncias de poder às quais os corpos insubmissos foram submetidos lapidaram outros caminhos e formas de existência que não apenas aquelas afeitas ao universo artístico.

Considerando essas circunstâncias históricas, emerge a urgência do entrecruzamento dessas representações fílmicas com problematizações que apresentam outras direções. Nessas conexões, é possível inferir que, talvez, essas trajetórias enunciadas na narrativa fílmica tenham se constituído tão longevas e não marcadas por assassinatos ou mutilações, em decorrência das estreitas filiações com um universo profissional que não aquele ligado aos submundos da exploração sexual e dos perigos que ele potencializa.

De maneira enfática, a personagem Jane Di Castro sublinha esse aspecto, ressoando até demasiadamente moralista, quando diz que ninguém mudou, referindo-se às

transformações construídas no corpo, para se prostituir. Possivelmente, parte das gerações que a sucederam e das notícias que chegam até nós na atualidade tenham transformado o sujeito travesti em sinônimo de prostituição. Esse processo começou a operar ainda na década de 1980 e ecoa com bastante força na contemporaneidade.

As correlações entre tais elementos parecem funcionar num intrínseco processo que busca fundar corresponsabilidades entre as violências que tomam os corpos trans como alvos, e o desejo individual em produzir referências de feminilidade, que as evidenciam a partir do estigma e as realocam para as margens mais periféricas das relações sociais, que fabricam os processos de exclusão e instituem as políticas de morte enquanto forma de operar. A morte, nesses termos, aparece como uma consequência indelével e resultante de tais escolhas.

As dinâmicas da arte como técnica de si, em face de outras possibilidades de construção que são plurais, fragmentadas e fluidas, possuem uma forte relação e, imersas em processos de negociação e alteridade, constituíram uma subjetividade travesti por meio da arte. O trabalho de Leandra Leal, ao resgatar as memórias da primeira geração de artistas travestis que fizeram sucesso e carreira no Teatro Rival e que se afirmam como artistas, denota esses fortes traços em suas subjetividades.

As narrativas que emergem do documentário afirmam os percursos e argumentam de maneira positivada a experiência artística enquanto elemento constituinte da identidade. A importância concedida à arte, nesses diálogos, nos leva a interpretá-la como um elemento fundamental nas dinâmicas de diferenciação que, ao mesmo tempo, delimitam fronteiras entre o “nós” e as “outras”, num processo que compõe os jogos de invenções de si.

É interessante perceber o contínuo esforço das personagens de Divinas Divas em destacar visibilidades afeitas aos tempos de sucesso e reconhecimento nacional e internacional, demarcando suas singularidades e protagonismos, quer seja na carreira solo ou na coletiva, tentando, por meio dessas enunciações, produzir imagens diferenciadas sobre si. Essas considerações estimulam a compreensão de que, numa paráfrase a Lopes (2016), a arte conjugada à dimensão da geração pode ser pensada como potência e matriz diferenciadora da percepção de si.

As cenas do documentário extrapolam, porém, esses aspectos de protagonismo positivado e remetem, em muitos momentos, a situações em que algumas delas foram

vitimadas por violências, constrangimentos, prisões e estigmatizações, em decorrência das noções que então circundavam e ainda contornam a imagem social e a produção da existência travesti.

Compreendendo os processos de enunciação como imersos nas disputas por voz e sentidos, as narrativas do filme abrem margem para a recuperação e interpretação de narrativas de vida que, contadas no tempo da velhice, ganham um claro tom de valorização, fazendo supor que elas seguiram pelos melhores caminhos possíveis. Dores, amores, prazeres, sucesso, estética, beleza, corpo e insubordinação atravessam essas narrativas e retomam o seu lugar no passado, um passado que é revisitado com saudosismo e orgulho por terem inaugurado as trincheiras e os trânsitos da existência travesti em meio à maior visibilidade e à limitada aceitação que vem se delineando ao longo dos anos.

O processo que abarca a análise de algumas cenas do documentário tem apresentado experiências que transbordaram a vida artística nos palcos e afirmaram percursos demasiadamente valorizados no tocante às experiências artísticas que se emaranharam e se confundiram com as imagens de si e com as trajetórias individuais de cada personagem, que acabam por compor uma grande teia relacional em que todas estão enredadas, de maneira dinâmica e distinta.

Para além de remeter à emergência histórica de novas subjetividades, apresentando indícios de múltiplos e históricos eixos de diferenciação que, vez ou outra, aparecem nas narrativas e no jogo de planos, o processo de "atualização" de um passado vivido nos permite, nessa análise, entrever experiências que destacam trajetórias que são intermediadas em espaços urbanos que representam lugares potentes e, quiçá, precursores de sociabilidades e de produção de novas subjetividades, tornando-se ambientes recorrentemente apresentados na película.

Esse aspecto, referente à ordem do urbano e dos ares que ele evoca quanto a modernidade e da instauração de novos costumes e sociabilidades, contrasta por meio daquilo que é enunciado pelas personagens, como lugares que conectam situações de violência, coerção, preconceitos e estigmas, mas também como dimensão viabilizadora de novas experiências de si que são atravessadas e apropriadas por esses cenários, lócus de arte, sociabilidades e também potencializadores de novos estilos de vida.

As pistas deixadas pelas personagens e pela forma como a narrativa fílmica vai produzindo camadas que também se voltam a esse aspecto, possibilitam inferir que esse espaço citadino, prenhe de sociabilidades e, ainda, instaurador de possibilidades, prefigura-se como postulados de novos sentidos e também ajuda a colocar em cena novas figuras ou sujeitos que foram se reconfigurando em meio às dinâmicas sociais possibilitadas pelos novos ares e pelas inspirações sopradas nesses novos horizontes.

É interessante sublinhar o quanto as falas de todas as personagens deixam escapar a camada de orgulho que caracteriza essas enunciações, quando se referem às suas trajetórias de vida, sejam pessoais ou profissionais. As tensões que compuseram seus cotidianos e as interferências que produziram nos cenários que ocuparam, são sempre lembradas a partir da baliza e da certeza de que souberam discernir o certo do errado e de que sempre seguiram pelo melhor caminho. As narrativas aparecem enfatizando a opção por uma conduta correta ao longo da vida, orientada pela honestidade, pelo trabalho e pela obediência às normas e condutas sociais. A referência a uma "vida normal", por vezes, aparente, nos relatos dessas personagens, parece sugerir um processo de "domesticação" da travestilidade quanto a máxima apropriação das normas hegemônicas de gênero e sexualidade, dentro das possibilidades ensejadas em suas experiências.

> O "saber se comportar" aparece […] como uma senha de acesso para entrada e participação em outros espaços sociais e universos simbólicos para além do "meio" travesti, em alguns casos, para manter uma boa convivência com os vizinhos, familiares e amigos. E, principalmente, tal tática está associada a uma astúcia de conseguir entrar e sair dos lugares […] (Siqueira, 2009, p. 409, grifos da autora).

Os apontamentos de Siqueira (2009), em interface com as falas presentes no documentário, encenam valores e padrões de comportamento que geram a impressão de um esforço em tentar se contrapor ao universo e que socialmente relacionam as travestilidades a contextos de marginalidade, hostilidade, prostituição e perigo. São discursos que buscam contrastar essas experiências bastante antagônica.

A fala da personagem Rogéria, quando se enuncia celebremente como "o travesti da família brasileira", apoiando-se em pressupostos de aceitação, ampla visibilidade no cenário artístico e midiático, em imagens higienizadas de travestilidade, alinhada aos ares de erudição, talento e aceitação, se contrapõem às imagens abjetas de "anormalidade", imoralidade e prostituição, enfatizando esse aspecto e, ao mesmo tempo, fazendo referência àquelas

travestis que não gozam desses privilégios, às experiências quase animalescas, representando marcas de distinção social.

De acordo com os apontamentos de Veras (2015), Rogéria emerge como uma novidade na cena midiática, produzindo uma visibilidade significativa quanto a arte e talento, mas muito mais como um sujeito que joga com o feminino e domina a arte de "ser outra", evidenciando as possibilidades de trânsito de gênero e as múltiplas complexidades que começam a ser vistas e que serviram de inspiração para aquelas que se identificavam com outras formas de invenção de si. Começam a se instaurar, assim, noções sobre travestilidade que se tornaram hegemônicas por meio das visibilidades produzidas.

Sob esse ângulo, o processo de "virar travesti" ou "virar mulher", representado por essas figuras importantes nesse recorte temático, remete a uma forte relação que passa pelo processo de alterações corporais. Esse "virar", tão presente na linguagem êmica, pode ser notado na fala de Eloína dos Leopardos, quando se refere a seu processo de transformação corporal.

Algumas considerações

As narrativas apresentadas evidenciam que a experiência das artistas negras trans, como Aloma Divina, é marcada por uma interseção complexa de opressões raciais, de gênero e de classe, manifestando-se tanto em espaços físicos quanto simbólicos. A segregação nos camarins, a negação de títulos e a pressão para adequar a aparência a padrões eurocêntricos refletem práticas de racismo estrutural e exclusão social. Ao mesmo tempo, a trajetória de Aloma Divina demonstra a possibilidade de resistência e afirmação dentro de um contexto historicamente desigual, reforçando a necessidade de compreender as experiências individuais a partir de uma perspectiva interseccional, capaz de revelar como múltiplas dimensões de discriminação se articulam para moldar vivências específicas de subordinação e resistência.

Os atravessamentos que perpassam as experiências travestis são repletos de contestação e subversão das normas de gênero, envolvendo processos de disputa por significados de si e pela definição da travestilidade na vida cotidiana. Entretanto, dentro de um movimento ambivalente, esses sujeitos também reiteram pressupostos heteronormativos por meio das relações que estabelecem consigo mesmos e com o mundo ao seu redor. Os

jogos complexos que permeiam essas existências revelam múltiplas facetas. Nas personagens de *Divinas Divas*, por exemplo, Rogéria declara que é homem e adora ser homem, apresentando-se como o senhor Astolfo Barroso Pinto e se enunciando como "o travesti da família brasileira". Essa afirmação evidencia os trânsitos, rupturas e permanências que atravessam suas vivências: ao mesmo tempo em que buscam imitar um certo feminino socialmente naturalizado — muitas vezes perpassado por ideais heteronormativos — deslocam-se e convocam elementos ligados à masculinidade e à demarcação de lugares sociais. Trata-se de sujeitos que investem na negação e ocultação dos signos de virilidade, produzindo novas feminilidades, "fazendo-se mulher, vendo-se e se oferecendo como mulher" (Lopes, 2013, p. 8).

Esse entendimento permite perceber como a arte atua como potência e prática de si, abrindo possibilidades para existências que fogem das determinações do sexo biológico. Os palcos ocupados por travestis, nos teatros do Brasil e do mundo, podem ser compreendidos como espaços de resistência e afirmação de si, nos quais normas hierárquicas de gênero são simultaneamente reproduzidas e contestadas, ao representarem experiências próprias e atribuírem sentidos às suas trajetórias. Em vista disso, os corpos travestis e/ou em processo de travestilidade instauram um debate essencial sobre ser homem ou mulher, ou ainda, sobre a possibilidade de tornar-se mulher ou homem por caminhos diversos daqueles determinados ao nascer.

No atravessamento dos estudos de gênero e sexualidade, em interface com as produções historiográficas sobre o período ditatorial, este trabalho contribui para refletir sobre a presença dessas e desses sujeitos na historiografia, evidenciando tramas sociais específicas que buscaram interceptá-las e destacando a dimensão subversiva de suas experiências. A pesquisa apresentada, por meio de narrativas audiovisuais, amplia a compreensão sobre os processos de tornar-se travesti, sobre a subversão ao sistema sexo-gênero frente à política sexual da ditadura (1964-1985) e sobre a força política que esses corpos exerceram em interface com a arte.

Dessa forma, percebe-se que as trajetórias travestis não apenas questionam e transgridem normas de gênero, mas também afirmam a potência da existência como criação e reinvenção constantes de si, evidenciando novas maneiras de viver, representar e pensar o corpo e a identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. In: UNIFEM. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. Brasil: UNIFEM, 2002. p. 173–180.

DIVINAS DIVAS. Direção: Leandra Leal. Brasil: Glaz Entretenimento, 2016. 110 min. Documentário.

FERNANDES, C. A. A.; SILVA, T. S. da. *Travestis e mídia*: reflexões sobre feminilidade e representações sociais. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 61-68, jan./abr. 2017.

KULICK, D. *Travestis:* sexo, gênero e cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 2008.

LOPES, A. C. da S. *Arte e travestilidade:* subjetividades e memórias nas performances de travestis artistas no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2016.

LOPES, A. C. da S. Corpos femininos ou performances femininas? Experiências travestis e o universo da arte no Rio de Janeiro (décadas de 1960 a 1980). *Anais* do XXVII Simpósio Nacional de História, Natal, 2013.

LOPES, F. H. Subjetividades travestis no Rio de Janeiro, início da década de 1960. Aloma Divina. *Transversos: Revista de História*, Rio de Janeiro. *In:* Dossiê: LGBTTQI. *Histórias, memórias e resistências*, n. 14, set./dez. 2018, p. 52-69. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/transversos/article/view/39328. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2018.38656. Acesso em: 18 set. 2022.

MORETTIN, E. O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar: o lugar do historiador. *In:* MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (org.). *O cinema e as ditaduras militares:* contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

NAPOLITANO, M.; SELIPRANDY, F. O cinema e a construção da memória sobre o regime militar brasileiro: uma leitura de Paula, a história de uma subversiva (Francisco Ramalho Jr., 1979). *In:* MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (org.). *O cinema e as ditaduras militares:* contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018, p. 77-100.

SILVA JUNIOR, F. F. da. Travestilidades, beleza e feminilidade: uma análise interseccional da passabilidade cisgênera. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 467-483, maio/ago. 2018.

SIQUEIRA, T. S. de. *A travesti e seus "saber-fazer":* performatividade e narrativas sobre gênero. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

VERAS, T. C. *Travestis*: entre a visibilidade midiática e o anonimato social. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.