

PLANTANDO O FUTURO À NAVALHA: ENQUADRAMENTOS TRAVESTIS NO CINEMA BRASILEIRO

PLANTING THE FUTURE THROUGH THE RAZOR: TRANSVESTI FRAMINGS IN BRAZILIAN CINEMA

Rubi Couto Pimentel Barros¹

Resumo: no presente trabalho pretendo refletir acerca dos enquadramentos produzidos por meio do cinema brasileiro sobre corpos trans e travestis e a partir deles entender o que as imagens nos dizem sobre o tempo histórico em que foram produzidas. Escolho desenvolver minha investigação apropriando-me da escrita em primeira pessoa, como forma de abandonar a pretensa impessoalidade da escrita acadêmica ocidental, afirmar minha vivência enquanto travesti, sendo estes gestos metodológicos. Este trabalho é resultado do que venho desenvolvendo no Grupo de Estudos e Pesquisas em História, Gênero e Sexualidade (GEPHGS), da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), onde encontro um espaço seguro no qual reverberam minhas inquietações enquanto pesquisadora travesti. Também é fruto das minhas vivências no Ateliê Xica Manicongo, onde descubro o cinema como lugar possível de criar e veicular novas narrativas sobre corporalidades dissidentes, para além da narrativa de dor imposta a nós pela cisheteronorma.

Palavras-chave: Cinema; gênero; travestis.

Abstract: in this work, I intend to reflect on the framings Brazilian cinema produces regarding trans and travesti bodies, and based on the information gathered, understand what the images tell us about the historical period in which they were produced. I choose to develop my research by appropriating first-person writing as a way to abandon the supposed impersonality of Western academic writing and to affirm my experience as a travesti, all of which are methodological gestures. This work is the result of what I have been developing in the Study and Research Group on History, Gender, and Sexuality (GEPHGS) at the Federal University of Alagoas (UFAL), where I find a safe space in which my concerns as a travesti researcher resonate. It is also the result of my experiences at the Xica Manicongo Studio, where I discover cinema as a possible place to create and convey new narratives about dissident corporeality, beyond the narrative of pain imposed on us by the cisheteronorm.

Keywords: Cinema; gender; travestis.

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendo problematizar os enquadramentos produzidos por meio do cinema brasileiro sobre as travestis e, a partir disso, compreender o que as imagens nos dizem sobre o tempo histórico em que foram produzidas. Escolho desenvolver minha investigação apropriando-me de uma metodologia, marcada por uma escrita em primeira pessoa. Desse modo, objetivo abandonar a pretensa impessoalidade da escrita acadêmica ocidental, ao mesmo tempo em que afirmo minha própria vivência enquanto travesti. Este trabalho é resultado dos estudos que venho desenvolvendo no Grupo de Estudos e Pesquisas em História, Gênero e Sexualidade (GEPHGS), da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), e das minhas vivências no Ateliê Xica Manicongo, espaços de produção de novas

¹ Travesti, graduanda do curso de licenciatura em História da Universidade Federal de Alagoas na qual desenvolvo minha pesquisa a partir do Grupo de Estudo e Pesquisa em História, Gênero e Sexualidade (GEPHGS) que componho a cerca de 3 anos. Faço parte também do Ateliê Xica Manicongo de Cinema, um projeto de formação em cinema exclusivo para pessoas trans e travestis que atravessa profundamente minha escrita.

narrativas sobre corporalidades dissidentes, para além da narrativa de dor imposta a nós travestis pela cisheteronorma.

Escolho articular o conceito de “enquadramento”, apresentado por Judith Butler na obra *Quadros de guerra: quando a vida se torna passível de luto* (2015), pois compreendo o cinema enquanto exercício de escolha (e enquadramento) do que é visto. Por ser uma arte inerentemente coletiva, ele passa por uma série de negociações que envolvem, para além das várias pessoas e forças envolvidas em sua produção, a sociedade que vai consumi-lo.

Na obra citada, Butler discute as formas com as quais os enquadramentos produzidos sobre os conflitos imperialistas do governo Bush, colocam certos corpos como vidas que não importam. Para a autora uma vida é reconhecida à medida que pode ser enlutada, sua perda precisa ser sentida e apreendida por alguém. Por meio da produção de enquadramentos desumanizantes, a cobertura da violência, no caso analisado pela filósofa, da violência causada pelas guerras, nos dessensibiliza para a crueldade contra certos corpos.

A precariedade, condição inerente à vida na Terra, logo comum a todos os seres humanos, é socialmente induzida e acentuada para certos grupos, sendo normalizada por meio de certos enquadramentos, induzindo e normalizando, mas só para certos corpos, a precariedade. Nessa perspectiva, o sofrimento de uma pessoa cis é menos aceitável do que o de uma pessoa trans, visto que através de diversos enquadramentos foram assim organizadas nossas disposições afetivas.

Aproprio-me desse debate proposto por Butler para entender a produção cinematográfica sobre a corporalidade travesti dentro do cinema brasileiro, pois acredito na potência política da categoria enquadramento, uma vez que, ela expõe os modos discursivos pelos quais passam o reconhecimento de uma vida, além de potencializar operações realizadas no fazer cinema.

À princípio, as imagens produzidas sobre as travestis no cinema são enquadramentos de cunho humorístico, com uma abordagem que expõe um olhar de exotização da cisheteronorma, ou um olhar que só é capaz de ver dor em nossas formas de existir. Na grande maioria das situações, as personagens travestis são interpretadas por atores e/ou atrizes cisgênero, prática conhecida como *transfake*.

Como aponta Letícia Nascimento (2021), a cisheteronorma se constrói enquanto “real” e “normal”, a partir de diversas práticas discursivas, enquanto as experiências ditas marginais de gênero e sexualidade são entendidas como o “outro” da norma. Sendo assim o olhar do corpo cis sobre a vivência trans está condicionado a um olhar vertical do “normal” sobre o “anormal”.

A partir de práticas discursivas sobre o sexo, os corpos cis gozam de um privilégio capaz de colocá-los em uma condição natural, como sexo/gênero real, verdadeiro, na medida em que as transgeneridades são caracterizadas como uma produção artificial e falseada da realidade cisnormativa (Nascimento, 2021, p. 97).

Essa prática vem sendo denunciada por movimentos como o Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart), fundado por Renata Carvalho. Apesar de ter encerrado suas atividades no ano de 2023, o Monart ainda produz reverberações sobre como as corporalidades trans vêm sendo enquadradas nas artes.

Esses enquadramentos cisheteronormativos, para além de “meros erros”, visam imprimir em nossas corpos narrativas de invisibilidade, de apagamento e de violência. Apesar de filmes como *Elvis & Madonna* (2010), *Pixote* (1981) e *Carandiru* (2003), por exemplo, terem alcançado uma representação mais humanizada, a falta de pessoas trans e travestis, tanto na tela, quanto nas outras etapas de produção, contribui para a manutenção da precariedade dessas vidas.

Por outro lado, filmes como *Bixa Travesty* (2018), *Ainda escuto o céu embaixo d'água* (2024), *Perifericu* (2019), *Pedagogias da Navalha* (2024), produções com participação ativa de pessoas trans e travestis, são exemplos de, não apenas imagens, mas também de processos que podem ser tomados como ferramentas políticas num movimento de reivindicação de nossas narrativas e fabulações transcestrais.

Desse modo, neste texto analiso algumas produções cinematográficas que enquadraram a vivência travesti para denunciar olhares cisheteronormativos sobre nossas existências. E ainda, busco entender como à medida em que nossa população consegue acessar as tecnologias para a produção audiovisual, ela produz uma nova forma de enquadrar-se, uma vez que nossos corpos tiveram que aprender a manejar as tecnologias a seu favor como forma de sobrevivência. Com o cinema, entendido como “tecnologia de gênero” (Lauretis, 1994), não seria diferente.

Logo, a apropriação do cinema como tecnologia pode dispô-lo em favor das dissidências de gênero na busca da criação de narrativas de humanidade para os corpos trans e travestis. Em seu livro *Dando o nome: narrativa de humanidade de travestis* (2024), Dediane Souza demonstra como a travesti Dandara Ketheryn foi desumanizada pelos noticiários e humanizada por meio da reivindicação do movimento trans e travesti. Enxergo na análise do cinema a possibilidade de fazer um movimento semelhante, de retomada das nossas humanidades por meio dessa tecnologia.

Num exercício existencial e político de fabulação, enxergo no cinema trans a possibilidade de “plantar a navalha nossa existência em futuro”, como afirma Céuva no curta-metragem *Ainda escuto o céu embaixo d'água* (2024). Dessa forma, somos capazes de fabular novas existências no futuro.

2 HISTORIOGRAFIA, CINEMA A CONSTRUÇÃO DE NOVAS NARRATIVAS TRANS

Como afirma o historiador Marc Ferro “um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu conteúdo, e, da mesma forma que escapa a seu censor, escapa também a quem faz a

filmagem. Essa é uma verdade que diz respeito aos textos, porém ainda mais às imagens” (Ferro, 1992, p. 28).

Analisar o filme a partir da sociedade que o produziu, tentando entender que aparelhos discursivos são acionados em sua produção e veiculação nos ajuda a assumir um olhar mais honesto e crítico. A percepção das diversas forças que atuam na construção de uma obra é tão importante quanto a análise de seu conteúdo “bruto”. Ao mesmo tempo que o filme diz muito sobre seu diretor, ele também nos diz sobre as outras pessoas que o produziram, sobre o mundo que o concebeu, sobre as pessoas que o assistem.

Escolho pensar o cinema de uma forma não imparcial, mas que assume as dores e as delícias de ser um corpo travesti em meu tempo, que instrumentaliza a fala, a imagem e a escrita para tecer futuro, numa fabulação ativa de um cinema trans consciente, crítico e potente.

A partir da análise das produções cinematográficas sobre as travestis, produzidas no início do século XXI e daquelas produzidas por elas na contemporaneidade, é possível pensar nas rupturas e continuidades ocorridas ao longo desse século e como isso afeta a produção cinematográfica.

A historiadora Teresa de Lauretis (1994), entende o cinema como um meio tecnológico de produção de discurso, logo produtor de significados e estruturante da sociedade. As imagens produzidas pelo cinema através de seu potencial simbólico tem corroborado amplamente com a manutenção do “sistema sexo-gênero”, justifica. A partir do trecho abaixo do texto *A Tecnologia do Gênero* é possível entender melhor essa estrutura conceitual:

Embora a criança tenha um sexo “natural”, é só quando ela se torna (i.e., quando é significada como sendo) menino ou menina que adquire um gênero. O que a sabedoria popular percebe, então, é que gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição “conceitual” e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos (Lauretis, 1994, p. 211).

Sendo assim, o gênero passa a existir, logo a intervir e a interagir com a realidade. No momento em que o corpo é significado a partir da observação do outro, a significação passa a ser reforçada diariamente na interação do sujeito com a cultura por meio de diversas “tecnologias sociais”, sendo uma delas o cinema. Logo a apropriação desse aparato pode dispô-lo em favor das dissidências de gênero na busca da criação de narrativas de humanidade para esses corpos.

Dediane Souza (2024), demonstra de quais formas a travesti Dandara Ketheryn, de Fortaleza (CE), foi desumanizada pelos noticiários e humanizada pelas reivindicações do

movimento trans e travesti. Enxergo no cinema contemporâneo a possibilidade de fazer um movimento semelhante, de retomada das nossas humanidades.

À medida que o acesso às tecnologias de filmagem e fotografia se expande e grupos precarizados as acessam, o fazer cinema se torna mais um campo possível de disputa de narrativa, como é possível observar na construção do cinema negro e do cinema feminista, com os quais podemos aprender caminhos possíveis através de alianças interseccionais.

A subversão dos instrumentos de poder para serem utilizados em prol dos grupos precarizados é um caminho que está sendo cruzado também pela população trans e travesti do Brasil. Afinal, esses corpos são obrigados a aprender a subverter tecnologias a seu favor, desde as roupas até a terapia hormonal, tecnologias apropriadas e que adquirem novas funções, quase que opostas às funções impostas pelo poder.

Corpos que entendem e abraçam suas contradições intrínsecas e que foram obrigados a reinterpretar e ressignificar certas tecnologias para sobreviver, como é o caso dos corpos trans, capazes de criar imagens de uma forma no cinema. Essa relação “ciborgue” vivida por todos, mas melhor apreendida pela população trans figura como uma ficção política potente. De acordo com Haraway (2009):

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo (Haraway, 2009, p. 36).

Essa ficção que abraça e instrumentaliza as contradições do ser humano na pós-modernidade representa uma possibilidade de criação e mudança, e encontra na vivência trans ecos, visto que esta tem lidado com a subversão da tecnologia enquanto forma de se manter viva. A câmera para essas pessoas pode ser uma ferramenta de existência, mesmo sendo ainda hoje não acessível para todas, ela representa uma possibilidade potente de elaboração e veiculação de discurso.

Relacionando com os conceitos trabalhados por Foucault em seu texto “As heterotopias” (2013), podemos entender o lugar que o corpo ocupa nessa análise. De acordo com o autor ele é onde se iniciam e se encerram as utopias, às vezes em contradição com o mesmo, “a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro” (Foucault, 2013, p. 12). Encarnado de signos e símbolos, conjunto de significantes que podemos chamar de tecnologias, o corpo é projetado ou arrancado de certos lugares e não lugares.

As “heterotopias”, locais de natureza contraditória, espaços que contestam todos os outros.

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos. O cinema é uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões (Foucault, 2013, p. 24).

Ao contrário da utopia, que não existe, a heterotopia existe aqui e agora, é um lugar onde é possível criar subversão. É possível ver o cinema como um espaço heterotópico, que se realiza na tela mas cria nela um lugar outro. É possível apreender o cinema enquanto possibilidade de criação de ficções políticas capazes de destituir, ou pelo menos bagunçar as ficções impostas pelo cispoder.

2.1 ENQUADRAMENTO CISHETERONORMATIVO: O OLHAR DA CISGENERIDADE EM *CARANDIRU* (2003)

Diversos filmes ao longo da história do cinema têm retratado pessoas trans e travestis para criar histórias atrativas para a cisheteronorma a partir do olhar da exotização ou do humor, usurpando nossas próprias narrativas. Para exemplificar esse enquadramento, analiso neste artigo o filme *Carandiru* (2003)

Em *Carandiru* a personagem Lady Di, que seria interpretada pela travesti Thelma Lipp, foi interpretada por Rodrigo Santoro. De acordo com o Manifesto Representatividade Trans Já assinado pelo Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart), Thelma participou de processos de ensaio e laboratórios de atuação por dois meses junto a equipe do filme, mas foi substituída por um homem cis heterossexual de última hora, de forma extremamente desrespeitosa com a atriz que vinha se preparando para o papel.

O filme, numa tentativa de humanizar a personagem, acaba colocando-a em outros lugares de estigma. Lady Di é conhecida no presídio pela suposta grande quantidade de parceiros com quem se relacionou, o que torna o resultado de seu teste de hiv uma surpresa. Esse enquadramento que pode ser visto como um avanço no debate quanto aos estigmas desse corpo revela na verdade a expectativa da direção de que esse corpo convivesse com a doença, numa tentativa de quebrar o estigma.

O historiador Elias Veras (2019), mostra como o dispositivo do estigma associou de modo perverso a aids com as travestis e homossexuais na década de 1980. A grande imprensa foi palco de tal enquadramento, afetando o imaginário de uma parte significativa da sociedade sobre as existências trans. A expectativa criada em torno do resultado do exame de Lady Di, assim como a surpresa com o seu resultado, (re) atualizam esses olhares cisheteronormativos.

Dessa forma, *Carandiru* também se revela uma produção estigmatizante, sobretudo, quando posto ao lado do grande caso de *transfake* que o envolve. A escolha feita de

substituir uma atriz travesti por um ator cis, indica a falta de compromisso do filme, não só com Thelma, mas com a comunidade trans e travesti à medida que se escolhe, não só, não enquadrar um corpo de uma travesti com toda a potência que isso traria à personagem, mas se desrespeita a trajetória desse corpo, se escolhe pagar um ator cis para usurpar nossas narrativas e ser enaltecido através delas.

A falha da obra em produzir um enquadramento realmente humanizante do corpo travesti se revela também através da escolha do ator Rodrigo Santoro. Esse gesto torna claro a falta de respeito do filme com a trajetória das pessoas trans, tanto com Thelma Lipp quanto com as travestis reais que construíram a personagem Lady Di.

IMAGEM 1 - Sem Chance e Lady Di



À esquerda está o personagem Sem Chance, homem baixo e de cabelos pretos vestindo blusa de botão branca com uma gravata, e à direita Lady Di, mulher trans mais alta que veste um top cor de rosa.
Fonte: Carandiru (2003)

Apesar de um enquadramento que, considerando o contexto de lançamento, representa certo avanço rumo a humanização dessas corporalidades, considero politicamente relevante em meu tempo ressaltar maneiras pelas quais a cisheteronorma, quando ameaçada, tenta negociar conosco lugares de menos violência. Mas não iremos negociar o nosso direito de produzir nossas próprias narrativas à nossa própria maneira.

2.2 (CON) FABULAÇÕES TRANS

A diferença de abordagem se torna evidente ao colocarmos o filme apontado acima com produções nas quais as pessoas trans e travestis estão envolvidas, tanto no processo de produção da obra, quanto nas imagens que chegam às telas. Em *Bixa Travesty* (2018), dirigido por Kiko Goifman e Claudia Priscilla - apesar da direção de duas pessoas cis -, é perceptível a autonomia com a qual Linn da Quebrada e Jup do Bairro interagem com a câmera, criando assim uma obra que extrapola o horizonte da cisheteronorma.

A partir de enquadramentos (Imagem 2), Linn nos mostra o seu olhar sobre seu corpo e mostra formas de ser travesti no mundo fora dos enquadramentos de dor e exotismo que o poder tem fabricado sobre nós, de uma forma que apenas o cinema é capaz. Suas imagens são catalisadoras de mudança e território de (con)fabulação (Grunvald, 2024) de nosso passado e futuro.

Em trecho desse mesmo filme Linn diz: “Fiz minha música justamente como arma, pensando que o primeiro alvo era eu”. A partir dessa fala consigo pensar também esse exercício de pesquisa e investigação enquanto arma apontada para meu próprio corpo, a partir do qual me destruo, reconstruo, morro e vivo numa busca incessante por caminhos possíveis.

No espetáculo teatral *Manifesto Transpofágico* (2019), Renata Carvalho (2019), chama de “transpofagia” o processo de elaboração de passado e futuro se retroalimentando de nossas próprias vivências.

IMAGEM 2 - Prazeres carnavais



Quatro pessoas se encontram nuas no que aparenta ser uma laje, se divertindo e tomando banho de mangueira.

Fonte: *Bixa Travesty* (2018)

A potência desse enquadramento reside na escolha de mostrar esses corpos dissidentes nus e em harmonia. Corpos que geralmente são mostrados em contextos de dor, sexualização e sofrimento. Imagens como essas são capazes também de colocar no nosso horizonte de sentido a possibilidade de um corpo trans não se odiar, vincular essas narrativas à vida e não mais à morte.

Também enquanto parte desse movimento que é o cinema trans, posso apontar projetos como o Ateliê Xica Manicongo de Cinema, idealizado pelas travestis Marina Bonifácio e Samantha Araujo, da cidade de Maceió, Alagoas. Trata-se de um ciclo formativo exclusivo para pessoas trans e travestis, que tem como trabalho final a criação de um curta-metragem.

Em sua primeira edição (2023), quando o projeto ainda era voltado apenas para pessoas transfemininas e travestis, o ateliê trouxe à existência o filme *Ainda escuto o céu embaixo d'água* (2024) (Imagem 3), que em um movimento de fabulação de passado e futuro projeta uma “transcestralidade”, termo cunhado pela dramaturga, diretora, atriz e transpóloga Renata Carvalho.

IMAGEM 3 - Travestis em sonho



Cinco travestis vestem branco, duas se apoiam à esquerda e mais duas à direita, e ao centro uma delas olha para a câmera e segura uma folha de espada de São Jorge.
Fonte: *Ainda escuto o céu embaixo d'água* (2024)

O filme se apropria do cinema enquanto ferramenta de fabulação de transcestralidade a partir do uso de símbolos e da potência da imagem em si.

De acordo com a travesti Samantha Araújo, também protagonista da obra, no dia da gravação, Natasha Wonderful, travesti, artista, pioneira do movimento trans alagoano e

inspiração para todas nós, disse com felicidade que “nunca tinha visto tanta travesti junta sem ser pra se prostituir”. Isso demonstra a força da arte, nesse caso do cinema, enquanto espaço de reivindicação de humanidade para nossos corpos.

Ao fim do filme Samantha se encontra com suas transcestrais vivas, Natasha Wonderful e Suham Torres, que a recebem de braços abertos (Imagem 4). Nesse gesto simbólico reivindica-se o passado e se projeta futuro, se acolhe o conhecimento de nossas mais velhas para construir narrativas não mais de dor, mas de vida e futuro.

Longe de serem conjuntos estáticos de fontes utilizadas como recursos a partir dos quais certas evidências podem ser fabuladas, os arquivos são sujeitos que produzem fatos a partir de enquadramentos específicos que passam a se estabelecer como modos de perceber e viver o que, então, é tomado como realidade (Grunvald, 2024, p. 2).

IMAGEM 4 - Encontro com as transcestrais



Uma travesti sai das águas e se encontra com duas figuras também travestis que a recebem no mangue.
Fonte: Ainda escuto o céu embaixo d'água (2024)

O cinema é produtor de enquadramentos que, por sua vez, produzem formas de perceber a vida. Os filmes não são entendidos aqui como arquivos estáticos, fora do tempo presente ou detentores de uma verdade absoluta. O cinema pode ser um caminho para a fabulação de futuro e presente para corpos que têm sido historicamente enquadrados violentamente pela cisheteronorma. Como demonstram os filmes analisados, o olhar da dissidência sobre seus próprios corpos é capaz, não só de humanizá-los, mas de colocar no horizonte da realidade corporalidades possíveis.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema é uma tecnologia instrumentalizada pelo poder, mas, potencialmente, uma arma contra ele. Entendendo a produção de discurso através desse aparato é possível dispô-lo de forma a projetar vias possíveis para as corporalidades dissidentes.

O corpo travesti é lugar onde a cisheteronorma é confrontada com suas próprias fissuras. Essa vivência inerentemente atravessada pela subversão tecnológica está galgando no cinema um caminho de humanização e retomada de narrativas.

Além de ser um movimento de reivindicação política necessário e urgente, é também uma oportunidade metodológica para o cinema, por meio da formulação de enquadramentos novos, frutos de uma relação com a tecnologia que é complexa, bela, assumidamente contraditória e combativa, apreendida somente pela vivência trans e travesti, e somente por meio dela dignamente transmitida.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**: as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GRUNVALD, Vi. (Con)fabulações transcestrais e(m) arquivos contra a natureza. **Revista Cult**, 26 mar. 2024. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/confabulacoes-transcestrais/>. Acesso em: 15 set. 2025.

HARAWAY, Donna. "Um Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX". In: HARAWAY, Donna.; KUNZRU, Hari.; TADEU, Tomaz (orgs). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

PINHEIRO, Anna Caroline de Moraes. **A representação de transexuais e travestis no cinema brasileiro**. 2014. 88 f., il. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Departamento de Publicidade e Audiovisual, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

SOUZA, Dediane. **Dando o nome**: narrativa de humanidade de travestis. Fortaleza: Editora UFC, 2024.

VERAS, Elias. **Travestis**: carne, tinta e papel. Curitiba: Appris, 2019.

FILMES CITADOS

AINDA escuto o céu embaixo d'água. Direção: Alice Lovelace, Céuva, Kalina Flor, Lua de Kendra, Marina Bonifácio, Morgana Neves, Nara Dos Santos, Pérolla Negra e Samantha de Araújo. Produção de Sambacaitá. Maceió, 2024.

BIXA Travesty. Direção: Kiko Goifman e Claudia Priscilla. Produção de Evelyn Mab. Brasil: Arteplex, 2018.

CARANDIRU. Direção: Héctor Babenco. Produção de HB Filmes. Brasil: Sony Pictures, 2003.

ELVIS & Madona. Direção: Marcelo Laffitte. Produção de Focus Films Ltd. e Laffilmes. Brasil: Pipa Filmes, 2011.

PEDAGOGIAS da Navalha: Se a palavra é um feitiço, minha língua é uma encruzilhada. Direção: Colle Christine Avelar, Tiane Dos Santos e Alma Flora. Produção de TRAVAMOLOTOV. Brasil: 2023.

PERIFERICU. Direção: Rosa Caldeira, Vita Pereira, Nay Mendl e Steffany Fernanda. Produção de Maloka Filmes. Brasil: 2019.

PIXOTE. Direção: Héctor Babenco. Produção de Embrafilme. Brasil: Embrafilme, 1980.

Recebido em: 25/09/2025
Aceito em: 18/03/2026