conhecimento de tradição, continuidade e esteio social. Segundo a autora, a destruição de registros, memória e cartas documentando as realidades da existência lésbica é uma estratégia histórica de manutenção da heterossexualidade compulsória para as mulheres, que coloca "à parte de nosso conhecimento a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade, bem como a culpa, a autonegação e a dor" (RICH, 2010, p. 36). *Aimee & Jaguar* trabalha justamente com a memória e a história fancha/sapatão, esforçando-se para eternizar o presente vivido pelas personagens. Primeiramente, trata-se de uma obra baseada em uma história real (quando o filme foi lançado no Festival de Berlim, a verdadeira Lilly Wust, já com 85 anos, estava presente na sessão); em segundo lugar, é um filme permeado por trocas de cartas, declarações, poemas e registros fotográficos, sejam eles feitos pelas próprias amantes ou por outrem – a exemplo do momento em que as amigas "pagam" seus novos passaportes com uma série de fotografias eróticas ou quando a Gestapo encontra a foto de Felice no bolso de Lotte, logo após a assassinarem. Há também a referência a uma cultura lésbica pré-existente que a espectadora, mesmo não tendo vivido, sabe identificar e pode em algum nível relacionar-se, como o já mencionado figurino dietrichiano, símbolo clássico da estética da existência lésbica no cinema.

Ainda que a história de amor possua um final trágico – infelizmente, um padrão a ser seguido pela maioria dos filmes lésbicos, mas sobretudo por aqueles rodados nos anos 1990 e 2000, *Aimée & Jaguar* não se encerra com a tristeza: ao final do filme, voltamos para uma das primeiras sequências, quando, em 1997, Lilly, já idosa, reencontra Ilse em um asilo. As duas conversam sobre o passado, os sentimentos que ambas nutriam por Felice e como ficou a vida depois que ela se foi. Ilse teve várias amantes. Lilly nunca mais se relacionou com ninguém; foram cinquenta anos sem estabelecer nenhum laço, dominada pela culpa de se considerar responsável pela execução da amada.

De acordo com Foucault (2004), a liberdade é algo que nós mesmos criamos e que não se refere à descoberta de um aspecto secreto de nosso desejo, de uma verdade sobre a nossa sexualidade. Adaptando o argumento do autor, podemos dizer que ser lésbica não é ser livre. A sexualidade faz parte da forma de estarmos no mundo, ela faz parte da liberdade, mas reside em compreender como, por meio da sexualidade, podemos criar novas formas de relações, novas formas de amor, novas formas de criar. É nisso que reside a experiência política da amizade e da alegria na existência lésbica. De modo sensato, o filme não termina na sequência em que as idosas conversam entre si; assim, ficaríamos com a imagem de uma Lilly que, no fim, não conseguiu ser livre. Vamos, ao invés disso, para as mulheres na mesa, o jogo de cartas, o riso, o flerte. Elas cantam a versão original em alemão de *Falling In Love Again*, música interpretada por Marlene Dietrich em *O Anjo Azul* (Der blaue Engel, 1930, Josef von Sternberg). Trata-se de uma canção que versa sobre uma paixão inesperada, arrebatadora, que não pode ser evitada e precisa ser vivida, precisa do *agora*. Lá, ela sempre estará; lá, elas sempre estarão, pois é onde o agora nunca morre. "*Apaixonar-me novamente/ Nunca quis/ O que posso fazer?/ Não posso evitar*".

Referências bibliográficas

FOUCAULT, Michel. *Da Amizade como Modo de Vida*. Entrevista de Michel Foucault a R. De Ceccaty, J. Danet e J. Le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, nº 25, abril de 1981, pp 38-39 (W. F. Nascimento, tradução disponível online).

_____. *Michel Foucault, uma entrevista*: sexo, poder e a política da identidade. Entrevista com B. Gallagher e A. Wilsomn. Verve, 5, pp. 260-277, 2004/1984.

LORDE, Audre. *Uses of the Erotic*: the Erotic as Power. In: *Sister Outsider*. Trumansburg: Crossing Press, 1984.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica.* Bagoas, v. 05, p. 17–44, 2010.

LOLA AND BILLY THE KID

Lola + Billidikid | 1999 | 93min
Elenco: Gandi Mukli, Baki Davrak, Erdal Yıldız, Murat Yılmaz, Inge Keller, Michael Gerber

Sinopse: Murat, um jovem turco de origem Berlim, descobre sua homossexualidade. Cada noite ele anda por parques solitários em busca de sua sua primeira experiência sexual. Seu irmão Osman também quer perder a virgindade, mas com uma mulher. Chefe da família após a morte do pai, Osman é homofóbico. Murat decide fugir da atmosfera opressiva e, assim, atender a Lola, travesti que atua em um clube, e seu namorado,"-Bilidikid". Entre Murat e Lola nasce uma amizade muito especial.

Direção: Kutlug Ataman
Roteiro: Kutlug Ataman
Produção executiva: James Schamus
Produção: Martin Hagemann
Co-Produção: Zeynep Ozbatur Atakan, Martin Wiebel
Direção de fotografia: Chris Squires
Montagem: Ewa J. Lind
Música: Arpad Bondy
Casting: Annette Borgmann
Direção de arte: Mona Kino
Equipe de arte: Anselm Breig, Markus Leuwer, Alexander Liebenthron, Ulla Gothe, Xenia Eichholz, Axel Zornow
Equipe de som: Axel Arft, Günther Friedhoff, Michael Junge, Mel Kutbay

Festivais: Festival de Istambul (1999), Festival de Seattle (1999), Festival Gay e Lésbico de Turim (1999) etc.

UMA ENCRUZILHADA ÍNTIMA E GERACIONAL

Pablo Gonçalo

para Juarez, in memoriam

Quem estiver em Berlim e por acaso passar na Nollendorfplatz, no bairro de Schönenberg, poderá, talvez, reparar num pequeno detalhe que está pendurado numa das paredes dessa estação de metrô. Vê-se uma das tantas e pequenas inscrições urbanas que recordam as barbaridades praticadas pelo passado nazista e que grifaram essa cidade, a Alemanha, a história da Europa. Não se lê, nos grifos daquela pedra, como de praxe, informações sobre os judeus deportados para Auschwitz ou outros campos de concentração. Não se enfileiram datas, dias e locais de morte de nenhum indivíduo em particular. Tão aterrorizante como qualquer uma dessas placas, aquela, contudo, aborda a memória da perseguição e opressão sofrida por gays no contexto nazista, que não apenas criminalizou o homossexualidade, como via-se na missão de "medicar", castrar, castigar e algumas vezes matar indivíduos que manifestavam o desejo por pessoas do mesmo sexo. Bizarros, esses anos prenhes de intolerância e planejamento visavam justamente apagar o afã de liberdade sexual e livre de preconceitos que a estação Nollendorf, no auge da república de Weimar, representava.

Desde os anos oitenta, contudo, o bairro de Schönenberg passou a abrigar anseios de resistência *queer*, e promove, atualmente, os dias de festejo do orgulho gay de Berlim. A história, sim, tem seus percalços, e são similares acasos do tempo que marcam o filme *Lola + Billidikid* (1999, Kutlug Ataman). É para parte dessa transformação, ou de um retorno, junto ao seu sinuoso trajeto, que a narrativa do filme nos conduz. Como se não fosse um passado remoto – ou um local tão distante –, a primeira sequência da obra de Kutlug Ataman ocorre a pouquíssimos quilômetros da Nollendorfplatz, no Tiergarten, amplo parque no centro da cidade, onde, no escuro, à noite, ocorrem encontros cegos entre homens e perambulam michês. Murat é um jovem bonito, atento ao mundo. A câmera realça seus olhos negros. Ele caminha sozinho: hesita antes de atravessar uma pequena ponte sobre um lago. Está com as mãos no bolso. Curioso, ele observa os movimentos, os olhares dos homens e dos meninos. Alguns interessados. Outros, interessantes. Há, ainda, aqueles apenas bisbilhoteiros. Imberbe e imaturo, Murat não possui exatamente todos os códigos desse ambiente de desejo latente pelo qual se sente atraído. Sua transformação será mais do que o tema do filme; ela guiará

e conectará todas as histórias e os percursos que são arquitetados pela narrativa de Ataman.

Há, nesse retrato do protagonista, um detalhe, que se revela essencial. Murat é filho de imigrantes turcos. Chamada de *Gastarbeiter,* expressão que pode ser traduzida como *trabalhadores visitantes* ou *trabalhadores convidados*, a geração dos seus pais foi conclamada a auxiliar a reconstrução da Alemanha pós-guerra. Havia um amplo incentivo estatal e governamental, e todo o êxito econômico da Alemanha "ocidental", conforme a denominação da época, deve-se ao empenho de imigrantes turcos, italianos, gregos, entre outras origens e nacionalidades. O recorte dramático e histórico de *Lola + Billidikid* dialoga diretamente com esse recente passado dos *Gastarbeiter*. O próprio Murat já é da segunda ou terceira geração após a imigração. Conversa em alemão, de forma natural e fluida, com Osman, o seu irmão, que, num vértice mais tenso, é totalmente identificado com os antepassados turcos e exala várias dessas características identitárias. Gosta da música, da comida, da religião, da tradição da família turca e possui olhares de desconfiança frente a tudo que remete a traços culturais alemães. Murat, no entanto, foge dele. Ao início do filme, diz que estava numa biblioteca – embora ele, Osman, não saiba o que isso seja. Murat encontra-se diante de uma encruzilhada. Não apenas em decorrência da sua homossexualidade, que é um claro tabu de intolerância entre os turcos mais ortodoxos, como Osman, mas também por já ser um sujeito híbrido que, além do seu passado turco, pisa, caminha, age e interage com os outros berlinenses que lhe são contemporâneos.

Sintomaticamente, Murat encontrará um refúgio onírico e uma realidade agonística dentro de uma mambembe trupe de turcos gays, que ora cantam, ora se prostituem e, de forma irreverente, perturbam o cotidiano ordeiro assim como encantam o imaginário dos arianos nativos. Lola e Billi, o tal "the kid", dois dos protagonistas ancilares, que tão título ao filme, irrompem de dentro de uma casa de *shows*, meio improvisada, meio anárquica. Eles formam um inusitado casal, de polos justamente opostos que se atraem, que se amam de forma intensa e, muitas vezes, destruidora. No palco, emergem algumas das melhores cenas do filme de Utuman. Vê-se o furor, a irreverência e o deboche de Lola. Travestida, ela surge, reluzente, com uma peruca colorida. Dança com as colegas, uma música turca e insinua, incorpora e desmancha os clichês da sensualidade das mulheres turcas. Seu sarcasmo é sua principal arma. Amparado num balcão de bar, olhando-a, está Billi, de jaquetas e com gel no cabelo, como se quisesse ter imigrado de um *western* urbano. Ele gosta de se meter em trapaças, em roubadas, que envolvem a prostituição nos banheiros mais remotos. Tanto Lola como Billi parecem emergir de algumas cenas de outras cinematografias para povoar e animar o cabaré do filme de Ataman e da própria narrativa que enlaçará o jovem Murat.

Contudo, deve-se perguntar: que filmes são esses? Quais são os imaginários cinematográficos francamente evocados pelos personagens? Mais: como esses personagens atualizam esses mesmos universos oníricos? Não por acaso, eles surgem de dentro de um típico *cabaret* europeu, um tanto *underground* e frequentado por alemães. A Lola que está lá, no entanto, apenas longinquamente remete aos mesmos aspectos étnicos da clássica Lola, meio musa e um tanto *femme fatale*, que Fassbinder celebrou e tão bem levou às telas[1]. Esta Lola tem trejeitos árabes, é desajeitada, nada solene, cheia de rompantes e de instantes súbitos, um tanto enigmáticos, que se afastam totalmente da típica e estereotipada austeridade germânica. Na tradição dos filmes alemães, ela dialogaria com certas áureas femininas e homoeróticas que reverberam em alguns planos de Werner Schroeter. A Lola do filme de Ataman, por outro lado, estaria mais próxima de Tahia Carioca, a musa da dança do ventre nos filmes egípcios, do que, num contraste, as fantasias despertadas pelo ícone de Marlene Dietrich, as quais são tão reveladores do imaginário simbólico do entreguerras na Alemanha. Nem num polo, nem noutro. A Lola que vemos dançar, e toda a misteriosa e *kitsch* sensualidade que dela evola, é híbrida, imperfeita, fronteiriça e por natureza indefinida.

A mesma ambivalência habita as veias de Billi. Mesmo que não esteja travestido, ele parece um personagem que saltou de um *western* pós-moderno, à *la* Nicholas Ray, e começou a perambular e se prostituir pelo bairro de Neuköln, onde reside parte significativa da imigração turca em Berlim. Ele respira a aura corporal de um Artaud meio *punkboy*, no imaginário reverso e de homens num mundo sem homens, tal como habilmente sugerido por Kathy Acker no seu *Pussy, king of the pirates*. Ao contrário do encanto de Lola, Billi reivindica atos violentos, ações clandestinas e que verbalizam um impulso por inadequação da cultura alemã e da vida contemporânea berlinense. Essa violência repercute em outros amigos do clã libertário dele e Lola, que perambula pela rua, sem regras, solto a respirar o ar fresco que reivindicam para si. É assim, por exemplo, que o personagem Iskender envolve-se, após uma noite de prostituição com o arquiteto alemão Friedrich Schmidt. Não há, inicialmente, nenhuma relação de afeto por parte de Iskender, mas somente um interesse mais explícito – e cômico – em se apropriar do carro de Schmidt. Eivada por arroubos de violência e por constantes interrupções, o idílio entre Schmidt e Iskender ora desfruta de sentimentos sinceros, ora escorre para atos bruscos e irracionais.

Esse conjunto dramático tecido por Ataman visa, de forma precisa, conotar esteticamente os paradoxos enfrentados por essa comunidade ficcional e utópica, que seria gay e turco-germânica. No polo antagônico dessa ilha, deliciosamente fantasiada, emerge um grupo de três jovens alemães que teriam feixes

1 Nota dos Editores: referência a *Lola* (1981, Rainer Werner Fassbinder).

xenófobos e homofóbicos. No entanto, o filme os retrata de forma ingênua e pueril sem compartilhar com uma forte convicção das abordagens preconceituosas e deliberadamente violentas, inaceitáveis, que praticam na rua. Mesmo vazios de conteúdos ideológicos claros, sua verborragia física prega a intolerância e, certamente para a maior parte desse terceto dramático, uma impossibilidade de conviver e partilhar da rua por onde andam gays e turcos.

Ataman, no entanto, revela-se astuto ao deixar seu contraponto dramático mais complexo. Numa das enigmáticas cenas do filme, a dupla mais nova dos estudantes protofascistas incita o neófito à sua primeira agressão homofóbica. Ele possui os mesmos passos hesitantes do Murat do início do filme. E é justamente Murat quem flerta com ele. Os dois se encontram num banheiro que, sintomaticamente, calha de estar no Olympiastadion, onde Hitler hospedou as olimpíadas nazistas. Eles se beijam de forma delicada e intensa. Talvez o único beijo verdadeiramente sincero de todo o filme. Aos chutes, os jovens fascistas abrem a porta do banheiro e interrompem o possível fluxo de paixão e sexo. Mais esperançoso do que primeiramente soa, todo o contraponto dramático-narrativo de *Lola + Billidikid* revela uma – remota – possibilidade de união e convívio carinhoso entre alemães e imigrantes, o qual, de forma recorrente, seria sempre sabotado por lapsos mais nacionalistas, conservadores e moralistas. É para além desses arraigados veios que Murat e o jovem alemão, também gay e também ainda hesitante dos preconceitos da sua cultura "original", precisam apostar. Ambos estão na encruzilhada. Ambos, contudo, podem inventar um possível caminho. Não há, nessa teia, respostas ou horizontes claros. Apenas o risco das travessias.

Não por acaso, *Lola + Billidikid* concentra-se em contar sua história a partir de um ponto de vista agudamente familiar. E é aqui, dentro dos valores patriarcais, turcos e ortodoxos, que reside o principal polo de autodestruições frente aos anseios mais liberais de Murat. Dramaticamente, por um lado, a escolha revela-se inquietante e primorosa. A família já em si é conotada de forma desintegrada. A mãe é viúva e conversa em turco com seus dois filhos, Osman e Murat. Os dois, contudo, optam por respondê-los em alemão. Há um terceiro filho que, de forma enigmática e preconceituosa, foi expulso de casa. O que resta, assim, dos valores turcos mais tradicionais são cacos esparsos. Da tradicional família turco-berlinense, esse mote se desenlaça de forma bastante forçada do terceiro ato do filme em diante. No ângulo da tela, portanto, constata-se como as opções de encenação de Kutlug Ataman acabaram escorregando para exageros tipicamente melodramáticos, que seriam, de fato, desnecessários e arrefecem os memoráveis lampejos de irreverência que pululam ao longo filme.

Lola + Billidikid alcançou as telas em 1999. Um ano indecifrável. Na mesma época, lançava-se *Corra Lola, Corra* (Lola rennt, 1998, Tom Tykwer), uma fugi-

dia celebração de uma geração berlinense que, dez anos após a queda do muro, reivindicava uma maneira livre e autônoma de circular pela cidade, embalada por um ritmo eletrônico, pós-*punk*, que ainda marca a cidade. A estreia ocorreu anos depois de *O ódio* (La Haine, 1995, Mathieu Kasovitz), bombástico filme que retratava com afinco os ranços xenófobos e devastadores entre árabes, judeus e franceses numa periferia, num *banlieu* parisiense. Os estilhaços de raiva que esse filme mostra ainda ecoam nos recentes atentados terroristas na Europa. A obra de Ataman, por outro lado, responde a esses mesmos desafios geracionais de forma mais misteriosa. Embora sejam fiascos de expectativas, as trôpegas sensações de Murat apontam para um caminho íntimo, pessoal e audacioso. Uma trajetória que aposta nos vértices transformadores do afeto e da delicadeza. São esses mesmos feixes que, na tela preta, ao findar da narrativa, reverberam. Ainda que frágeis, eles conclamavam por uma experiência possível diante da virada do milênio. Se vingaram ou não, isso já é outra história. Ou outro filme?

Referências Bibliográficas

ACKER, Kathy: *Pussy, king of the pirates*. Grove Press: New York, 1996.

ELSAESSER, Thomas. *New German Cinema. A history*. Rutgers University Press: New Jersey, 1989.

_____. *Fassbinder's Germany:* history, identity, subject. Amsterdam University Press, 1996.

KUZNIAR, Alice A. *The queer German Cinema*. Stanford: UP, 2000.

MENINOS NÃO CHORAM

Boys Don't Cry | 1999 | 118min
Elenco: Hilary Swank, Chloë Sevigny, Peter Sarsgaard, Brendan Sexton III

Sinopse: Saiba como Teena Brandon se tornou Brandon Teena e passou a reivindicar uma nova identidade, masculina, numa cidade rural de Falls City, Nebraska. Brandon inicialmente consegue criar uma imagem masculinizada de si mesma, se apaixonando pela garota com quem sai, Lana, e se tornando amigo de John e Tom. Entretanto, quando a identidade sexual de Brandon vem a público, a revelação ativa uma espiral crescente de violência na cidade.

Direção: Kimberly Peirce
Roteiro: Kimberly Peirce, Andy Bienen
Diretor de Produção: Caroline Kaplan, Pamela Koffler, Jonathan Sehring
Produção: John Hart, Eva Kolodner, Jeff Sharp
Direção de fotografia: Jim Denault
Montagem: Tracy Granger, Lee Percy
Música: Nathan Larson
Casting: Kerry Barden, Billy Hopkins, Jennifer McNamara
Direção de arte: Shawn Carroll
Equipe de arte: Phyllis Detrich, Sherief Elkatsha, Jimmy Estrada, Lynn A. Johanson
Equipe de som: Gina Alfano, Jeremy Brill, Robert Fernandez, Sean Garnhart
Efeitos especiais: Jack Bennett

Festivais: Festival de Veneza (1999), Festival de Toronto (1999), Festival de Chicago (1999), Festival de Nova York (1999) etc.

Prêmios: Vencedor de melhor atriz (Hilary Swank) e indicado a melhor atriz coadjuvante (Chloë Sevigny) no Oscar e Globo de Ouro 2000. Indicado a melhor atriz revelação (Swank) e melhor beijo (Swank e Sevigny) no MTV Movie Awards 2000.

BRANDON TEENA E A IMPOSSIBILIDADE DE PERTENCER

Thays Prado

Desde seu lançamento em 1999, muito se escreveu sobre *Meninos Não Choram* (Boys Don't Cry), de Kimberly Peirce. Entre as diversas reflexões provocadas pelo filme na mídia e na academia, chama a atenção a discussão sobre pessoas transgênero, termo aqui utilizado para se referir a todos os indivíduos que, "deliberadamente ou acidentalmente, desafiam as normas de gênero" (HALBERSTAM, 2000), e seu papel na desconstrução delas. De um lado, há o argumento de que, na busca por expressarem socialmente sua identidade de gênero, acabariam reforçando estereótipos e o binarismo moderno. Do outro, o entendimento de que a figura transgênera é, em si, a tradução da desconexão entre sexo e gênero e a denúncia da construção social e artificial de ambos (HALBERSTAM, 2000). Independente do viés teórico utilizado para discutir intelectualmente a questão, seria, no mínimo, injusto depositar sobre os ombros de pessoas transgênero a responsabilidade de desmontar a lógica patriarcal, machista e homofóbica em que vivemos.

Embora *Meninos Não Choram* seja baseado em fatos reais, neste ensaio atenho-me à representação cinematográfica do personagem Brandon Teena (Hilary Swank), para comentar brevemente sobre a angustiante negociação da existência trans em uma sociedade em que, por convenção, só é possível ser homem ou mulher. Para isso, é útil voltar a atenção para três elementos principais: o uso da linguagem, o corpo e a performatividade de gênero no convívio social.

Brandon Teena, cujo nome na certidão de nascimento é Teena Brandon, nasceu com o sexo feminino, se identifica com o gênero masculino e se passa por homem. Vivendo na pequena cidade de Lincoln, no estado de Nebraska, nos Estados Unidos, Brandon estava sendo acusado de forjar cheques, quando, ao paquerar Candace (Alicia Goranson) em um bar e entrar em uma briga por ela, acaba indo parar em Falls City. Ali, entre bares, sinucas e caraoquês, Brandon se apaixona por Lana (Chloë Sevigny) e sustenta sua identidade masculina para ela,

sua mãe alcóolatra (Jeannetta Arnette) e os amigos, normalmente alcoolizados e sob efeito de drogas ilícitas, John (Peter Sarsgaard) e Tom (Brendan Sexton III). Ao descobrirem que Brandon é biologicamente uma mulher, John e Tom o assassinam brutalmente.

Embora haja uma larga discussão sobre a representação da vida *queer* em ambientes rurais nos Estados Unidos (CRAWFORD, 2008), não é um exagero dizer que Falls City é mais do que um exemplo do terror que pessoas que não se conformam às normas rígidas de gênero podem viver, especialmente longe do anonimato dos grandes centros urbanos. A sufocante cidadezinha pode também ser lida como uma metáfora da claustrofobia que consiste em viver em uma sociedade que só considera válida e valiosa a existência cisgênera, heterossexual, branca e de alta classe econômica. Diante do fato de que ser humano não é o bastante para ser parte da humanidade, artificialmente dividida entre dois gêneros, quem vem de um outro lugar, ou de um não lugar, jamais poderá encontrar em Falls City a sensação de lar. Aliás, essa divisão binária é tão frágil e o lugar de pertencimento tão estreito, que só é possível suportá-los sob grande anestesia. Um espaço que urge por transgressões da ordem estabelecida e, ao fazê-lo, recria sua própria prisão, revela o desejo violento e paradoxal de existir de forma autêntica e, simultaneamente, pertencer.

Nomear pode ter tanto a função de individualizar quanto a de agrupar e organizar a realidade. Nos dois casos, dar um nome a algo ou alguém é uma forma de reconhecer sua existência. Quando Brandon dá ao seu *sobrenome* o status de nome próprio, permite que sua identidade de gênero, masculina, ganhe realidade para além de sua sensação interna. Mas nomear sua verdade mais autêntica é justamente o que seus, então, amigos interpretam como farsa e enganação. Não que a farsa seja recriminada em qualquer circunstância. Na cena em que Brandon apresenta um documento com nome falso aos policiais após ser pego dirigindo em alta velocidade, os mesmos amigos o haviam considerado esperto o suficiente para se safar da lei. Nessa contradição entre a legitimação da farsa e a supressão violenta da verdade, ecoa o questionamento (HALBERSTAM, 2000): "que tipo de verdades exigimos das pessoas que, de alguma maneira, não conformam a categorias normativas de gênero?".

A função de agrupação do ato de nomear também não serve a Brandon. Ele não é uma mulher, pois, apesar de ter nascido com o sexo feminino, não se identifica como uma. E, ainda que, segundo Wittig (1980), lésbicas não possam ser consideradas pertencentes à categoria de mulheres, pois a definição de mulher se dá a partir de uma noção heterossexual e, necessariamente, em relação à de homem, Brandon tampouco se considera lésbica. Na cena em que seu primo *gay* corta seu cabelo e comenta "Se você fosse um cara, eu te comeria", Brandon

responde: "se *você* fosse um cara, você quer dizer". Para Brandon, a masculinidade que performa está mais próxima da masculinidade hegemônica do que a do próprio primo, biologicamente homem, mas homossexual e com trejeitos afeminados (DAWSON, 2015). No entanto, a revelação do nome real de Brandon – Teena Brandon – o faz ser interpelado como lésbica e como mulher, e violentado como tal.

A pergunta opressora de John sobre o que Brandon *realmente* é escancara o desespero de uma sociedade binária por classificar e conter as identidades dentro de limites seguros e bem estabelecidos. Nesse contexto, qualquer coisa que extrapole as definições artificiais dos polos homem e mulher só pode ser considerada uma aberração. Brandon apela para o uso da linguagem médica, talvez a única na qual ele possa existir: "crise de identidade sexual" é o que pode descrever sua condição humana. O termo que traduz parte do que Brandon é – pois jamais poderá traduzir sua experiência única por completo – é o mesmo que lhe coloca, necessariamente, à margem. E é justamente a natureza paradoxal da linguagem que ele usa para se definir que o permitiria reafirmar sua existência política e física, por meio do requerimento de hormônios masculinos e de uma cirurgia de mudança de sexo, por exemplo. Mas esse movimento é também o que o aproximaria da coerência entre sexo e gênero tão cultuada pela modernidade.

Nesse sentido, é interessante observar de que forma o corpo de Brandon lhe serve como um veículo de prazer ou de exclusão. Por um lado, seus seios e genital lhe causam a sensação de não pertencimento entre corpo e identidade. Por outro, a possibilidade plástica desse corpo de ser remodelado é a ferramenta que lhe permite materializar a si mesmo. A transformação da aparência, portanto, não se limita a uma necessidade de adaptação ao que a sociedade estabeleceu como fisionomia masculina, mas é também um ato de transgressão que usa a construção social do que significa ser homem como fonte de realização e prazer. As ações de Brandon para se passar como homem – ataduras nos seios, uso de dildo, cabelo curto, roupas masculinas, trejeitos – revelam que, para ser homem, não é preciso ter um sexo biológico específico, mas uma série de aparatos, ferramentas e conhecimento para performar a masculinidade do jeito "correto" (DAWSON, 2015).

Ao menstruar, o corpo desestabiliza a identidade masculina de Brandon e lhe coloca diante da dura realidade de que, mesmo contra sua vontade, ainda funciona, biologicamente, como uma mulher. É o sexo traindo o gênero e revelando a fragilidade e o limite da tentativa de "passar despercebido" como outro. Mas a menstruação de Brandon é também o gênero traindo o sexo definido pela radicalidade médica, cujo conhecimento oficial é o de que apenas mulheres menstruam. Desse modo, Brandon não é, necessariamente, um homem incompleto

ou falso, mas incompleto é o conhecimento fisiológico que ainda não pode compreender que certos homens possuem útero e vagina e, portanto, menstruam.

O corpo de Brandon não é apenas um lugar de questionamentos, mas também de dor. Em uma sociedade de conhecimento estreito, não pode ser lido como autêntico e nem tem existência própria, mas só pode ser visto como um desvio em relação à norma dos corpos *cis*. Uma imitação frágil, limitada, imperfeita, repugnante e que demanda ser corrigida, consertada. Nesse sentido, o estupro "corretivo" é um violento rito de passagem às avessas que obriga Brandon a ser, novamente, interpelado como uma mulher lésbica em um mundo machista e patriarcal.

No longo depoimento que precisa dar aos policiais que investigam o estupro, Brandon passa pelo mesmo processo de culpabilização e revitimização por que passam as tantas mulheres vítimas de violência nos mais diversos lugares do mundo – urbanos e rurais. O questionamento do investigador sobre sua virgindade reforça, ainda, a ideia machista de que apenas um pênis biológico pode configurar "sexo de verdade", deslegitimando qualquer outra experiência sexual. A pergunta perversa, "onde eles tentaram penetrar primeiro?", à qual Brandon precisa responder duas vezes – "minha vagina", "onde?", "minha vagina" – é uma armadilha que o aprisiona no único lugar em que a lei e a sociedade podem reconhecê-lo (DETLOFF, 2006): Brandon é biologicamente uma mulher e esse é um lugar sem valor nenhum.

As negociações de pertencimento acontecem também no âmbito social da performatividade de gênero. Para provar sua masculinidade, que inevitavelmente tem como referência a masculinidade hegemônica (CONNELL, 2005), Brandon se submete a ações autodestrutivas, como o abuso de álcool, o envolvimento em brigas de bar, a direção em alta velocidade, a fuga de policiais e até mesmo a escolha de se segurar em uma corda na carroceria aberta de uma caminhonete em movimento. "Achei que era o que garotos faziam por aqui" é sua justificativa. John e Tom trazem ao espectador a perspectiva de que performar a masculinidade hegemônica tem um alto custo para quem quer que seja que se proponha a fazê-lo. E a necessidade de reafirmá-la constantemente não tem fim, de modo que qualquer hesitação em dar o próximo passo para prová-la pode arruinar o projeto de se apresentar como "homem de verdade". Isso é evidente na cena em que Tom instiga Brandon a se cortar para mostrar sua bravura, e Brandon, ao se recusar, afirma: "Eu acho que, comparado a você, sou uma mulherzinha". Ironicamente, o que irrita seus amigos homens não são as falhas da masculinidade de Brandon, mas sua habilidade de performá-la de maneira tão convincente. Isso é o que consideram um ato de "desonestidade, fraude e decepção" (HALBERSTAM, 2000).