

# O desejo de morrer como um homem de fato<sup>32</sup>

Zóia Münchow

Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

cleiton.munchow@usp.br

## Resumo

No presente artigo abordamos o filme, dirigido por João Pedro Rodrigues, *Morrer Como um homem*. A investigação está estruturada em quatro partes. Na primeira, *Os sapatos de Aristeu e o terno de António Cipião*, a partir de uma comparação com o curta-metragem, dirigido por René Guerra, *Os sapatos de Aristeu*, formulamos a questão principal de nossa investigação: “por quê Tônia deseja morrer como um homem?”. Na segunda, *Tônia e Ruth: travestis portuguesas no final do século XX*, com especial atenção à relação da personagem com a biografia de Ruth Bryden, abordamos a relação do filme de Rodrigues com a vida das travestis portuguesas. Na terceira, *Um homem de mamas: a contradição no corpo da personagem*, consideramos as razões que fizeram Tônia viver seu corpo como contradição. Na quarta, *Desmontagem: nascer de fato*, sustentamos que Tônia é a reconstrução de Bryden por meios técnicos cinematográfico.

Palavras-chave: travestis portuguesas, transformismo, redesignação sexual, cinema, montagem

## Abstract

In this article, we address the film *To Die Like a Man*, directed by João Pedro Rodrigues. The investigation is structured in four parts. In the first, *Aristeu's Shoes and António Cipião's Suit*, through a comparison with the short film *Aristeu's Shoes*, directed by René Guerra, we formulate the main question of our investigation: “Why does Tônia want to die like a man?”. In the second, *Tônia and Ruth: Portuguese Transvestites at the End of the 20th Century*, with special attention to the relationship between the character and the biography of Ruth Bryden, we address the relationship between Rodrigues' film and the lives of Portuguese transvestites.

<sup>32</sup> Importa observar que utilizamos a palavra “fato” em seu duplo sentido: fato se refere tanto ao terno, a roupa que, na cultura atualmente dominante, pertencente ao universo dito masculino, quanto àquilo que acontece. Vale observar ainda que utilizamos a expressão “como um homem” porque se trata de expressão corrente entre as personagens investigadas.

In the third, *A Man with Breasts: The Contradiction in the Character's Body*, we consider the reasons why Tônia experienced her body as a contradiction. In the fourth part, Dismantling: Being Born for Real, we argue that Tônia is the reconstruction of Bryden through cinematic technical means.

Keywords: Portuguese transvestites, transformism, sexual reassignment, cinema, editing

### 1. Os Sapatos de Aristeu e O Terno de António Cipião<sup>33</sup>

Em preto e branco a mão de um pulso carregado de pulseiras desliga o toca-fitas e volta a trabalhar no bordado do vestido. As unhas estão prontas, o cabelo e a maquiagem, dignos de uma estrela, quase. Arrumar o corpo era a parte do trato que cabia às amigas, finda a costura, a maquiagem e o cabelo, entrega-se o cadáver às responsáveis pelo velório e sepultamento, a irmã e a mãe. O encontro entre o amigo da falecida e a irmã do defunto é marcado por um diálogo em que o corpo morto se torna objeto de uma disputa de gênero: ele ou ela? O amigo vê uma mulher, porém a família enxerga um homem. O corpo de um “monstro traidor que envergonhou o nome da nossa família”, assim sentencia a irmã diante do cadáver que não é indiferente às classificações extrínsecas, ele traz consigo as marcas de gênero: seios de silicones, pés e unhas feitas, cabelos compridos, rosto liso, marcas mais que depressa apagadas pela família. A mãe, tão logo se vê sozinha com o cadáver, descumprindo o trato, se volta obstinadamente à redesignar o gênero que encontra diante de si: corta o cabelo, troca a roupa, modifica tudo até fazer surgir Aristeu, o filho que, de acordo com ela, necessitou se afastar de casa para ser quem era. De um lado, as amigas travestis e, do outro, a família. Como resultado da disputa tem-se um corpo velado de terno masculino e sapatos femininos.

A realidade de Aristeu não é isolada. René Guerra em *Os sapatos de Aristeu* (2008), trouxe para o cinema um problema experienciado por grande parte das travestis que, na vida

---

<sup>33</sup> O presente texto inicialmente foi pensado para duas leituras públicas no ano de 2016: a primeira versão das ideias foi apresentada como comunicação oral no grupo de trabalho “Teoria queer e cinema” na 2<sup>a</sup> Conferência Internacional de Psicologia LGBT e campos relacionados: Enfrentar o impacto da discriminação contra pessoas LGBT em todo o mundo, realizada na UERJ; a segunda para uma palestra no *Projeto de Extensão Quartas no Cinema: gênero, sexualidade e diferença*, ocorrido na UFMS-Campus Campo e promovido pelos grupos de pesquisa do CCHS: LEVS, Impróprias e NEG, e coordenado pelo professor Guilherme R. Passamani. Para dar continuidade a pesquisa propomos um plano de trabalho que foi desenvolvido no *Instituto Federal de Educação, Ciência e tecnologia do Mato Grosso do Sul-Campus Dourado*, entre 2017 e 2018, como parte do projeto de pesquisa *Arte menor: algumas cartografias indisciplinares*.

como na morte, têm suas identidades de gênero violentadas pela família. Se o curta metragem de René Guerra nos apresenta a disputa em torno do gênero do cadáver de uma pessoa que em vida era uma travesti que desejava ser sepultada como a mulher que era, no longa metragem *Morrer Como um homem* (2009), João Pedro Rodrigues nos apresenta a personagem Tônia que, depois de viver longos anos como mulher, pede para morrer como António Cipião – a travesti lisboeta deseja morrer como um homem. Aristeu e Cipião comungam o desejo de tornarem-se mulheres e fazem disso uma prática de vida. No caso de Aristeu, a família é apresentada como principal agente do processo de exclusão que define o modo de apresentação do corpo morto. Tônia, ao contrário, deseja o fato que veste na hora da morte. Por quê Tônia deseja morrer como um homem? Como esse desejo foi produzido? Qual sua lógica de operação? Quais seus efeitos?

## 2. Tônia e Ruth: travestis portuguesas no final do séc. XX

*Morrer como um homem*, sucesso no circuito queer<sup>34</sup>, não é um filme carregado de imagens difíceis de ver, como no caso da cena em que um zumbi penetra com o pênis o umbigo do outro, em *Otto*, filme de Bruce LaBruce. Não encontramos o desejo potente que torna capaz a dissidente sexual Hija de Perra que se sabe plástica e produz empanadas com carne humana num gesto de total afastamento dos valores do homem de bem, como é o caso de *Emapaná De Pino*, filme chileno de 2008 dirigido por Edwin Oyarce. No interior da história do cinema queer, João Pedro Rodrigues cria um melodrama sem caráter espetacular, um musical sem música composto por oito canções (*If your kisses can't hold the man you love*, *Erva daninha a*

---

<sup>34</sup> O filme, em 2009, ano de seu lançamento, fez parte da abertura do Festival *Queer Lisboa* e recebeu o prêmio de melhor longa-metragem no *Mezipatra Queer Film Festival* na República Checa. Não sabemos qual é a relação do diretor com essa terminologia, mas o fato da premiação indica ao menos que o filme tem sido lido no interior de uma perspectiva queer, ou, para falar ao gosto de Hija de Perra, *shopping queer*. Sem entrarmos, por ora, no mérito da discussão a respeito da colonização implicada no termo *queer*, vejamos, para irmos ao ponto que nos interessa, como este termo tem sido lido no interior de uma economia simbólica capaz de certificar a autenticidade de uma obra por meio de algo muito estranho: um prêmio *queer*. Para não nos alongarmos na discussão vejamos o que a própria organização do Prêmio define como queer: “O que é o *queer*? O termo *queer* inclui qualquer um que se sinta inadequado relativamente às tradicionais categorias de gênero, independentemente da orientação sexual ou identidade sexual com a qual se nasceu. Isso nos liberta da noção tradicional de sexo e da identidade sexual baseada em categorias fixas como homem/mulher, heterossexual/homossexual”. (<http://www.mezipatra.cz/en/festival/about-us.html>). Fora desse circuito, *Morrer como um homem* também foi objeto de premiações em Cannes (França/2009), *International Independet Film Festival* (Argentina/2010), *SPA/RTP* (Portugal/2010).

*alastrar, Mulher sentimental, Total eclipse of heart, Sempre ausente, Calvary, Sempre que brilha o sol, Imenso):*

(...) na maior parte das vezes as personagens cantam sem música por trás, é importante... é como se fosse um musical de câmara, um musical intimista, foi pelo menos isso que eu tentei fazer. (...). É como se eles cantassem sob a ducha, como se cantassem para eles mesmos... como uma ideia de árias, a ária de Tônia, depois a ária de Tônia... se colocou essa estrutura. (Rodrigues, 2011).

A história de Tônia “se passa num tempo abundantemente indefinido”, assim afirma Fernando Santos, preocupado em desfazer a equivalência que havia acabado de construir entre Tônia, personagem que interpreta no filme “Morrer como um homem”, e Ruth Bryden, travesti da cena LGBT portuguesa. A preocupação do ator, nos parece, deve-se ao menos a dois motivos: além de o diretor insistir que não se trata da história de ninguém e que o filme não tem nenhuma pretensão documental, a produtora Rosa Filmes foi acusada, na justiça portuguesa, de plágio. O acusador, Carlos Castro, alegou que *Morrer como um homem* é uma cópia do seu livro, publicado em 2000, *Ruth Bryden: Rainha da noite*, no qual, como portador legal sobre a memória de Joaquim Centúrio de Almeida, narrou a história da artista nascida em Pernamacor no ano de 1952.

Manifestamente em *Morrer como um homem* há fatos da vida de Bryden tal como descrita por Carlos Castro em seu livro sobre a Rainha da Noite: morou em Lisboa, teve um filho, um namorado usuário de drogas que ajudava na produção de suas roupas de espetáculo, viveu dos palcos dos clubes gays, foi uma grande vedete, uma Diva matrona e temperamental que brigou com seu melhor amigo por suspeitar que o mesmo lhe havia roubado um aplique capilar, desejou morrer vestida de homem, morreu devido a complicações geradas pela presença do HIV e do silicone em seu organismo, Ruth Bryden morreu como Joaquim Centúria de Almeida e foi sepultado ao lado de Paulo, ambos vestindo fatos. Tônia e Rosário, seu amante, também.

Como bem observa Bruno Horta, “de certa forma, é a história de vida de Ruth Bryden que vemos em “Morrer como um homem” – o funeral dela, dizem que lá esteve, foi igual ao do filme” (Horta, 2009, p.2). Fernando Santos/Déborah Kristal, ator/atriz que interpreta Tônia no filme, também insiste na ideia do filme como “retrato exato de uma época” (Horta, 2009, p. 3). Antes mesmo que o filme começasse a rodar em Lisboa, a comparação entre a vida de

Ruth Bryden com a de Tônia já era estabelecida pela imprensa que identificou a familiaridade da história às notícias de jornais sobre a morte de Ruth e seu namorado e ao romance *Que farei quando tudo arde*, escrito por António Lobo Antunes e inspirado na vida de Ruth Bryden.

O diretor do filme não nega que Ruth Bryden tenha sido fundamental para a construção da obra e que um artigo sobre ela, escrito por Rui Catalão em 1999, foi algo constitutivo da ideia do argumento, tanto que acabou por chamá-lo para trabalharem juntos na construção. Porém, isso não é tudo, o filme também se origina de o diretor ter assistido a shows de artistas como Cindy Sc rash, Deborah Kristal, Jenny Larrue, Lydia Barloff e outras transformistas portuguesas que marcaram as décadas de 80 e 90, de entrevistas que foram feitas com o objetivo de recolher testemunhos de pessoas trans e de uma ideia que o diretor já possuía – antes mesmo de ler o artigo de Rui Catalão sobre Ruth Bryden, ele já pensava no filme, mas a personagem era um rapaz homossexual. Em entrevista, João Pedro Rodrigues, apresenta *Morrer como um homem* como um filme que “não conta a história de ninguém, é uma ficção e nem pretende ser um retrato nem da transexualidade, nem dos travestis em Portugal ou em qualquer outra parte do mundo.” (Rodrigues, 2010).

### **3. Um homem de mamas: a contradição no corpo da personagem**

A escolha de Fernando Santos como ator é uma consequência lógica do modo como o diretor produz suas ideias. Em uma entrevista a Armando Cordada, professor da Universidade Lusófona, João Pedro Rodrigues, que sempre teve falta de ideias, conta que já consegue ter ideias e, interpellado pelo entrevistador, explica como se tem ideias:

Manhã de Santo Antônio é um caso muito claro, trata-se do pós-noite de Santo Antônio. A fotografia das pessoas caídas no metrô, daí pode sair um filme sobre a variação do andar, sobre como regressam a casa. Parabéns, Fantasma, este último levou meses de pesquisa nas estações de lixo. Os filmes têm esse lado abstrato, mas partem da relação concreta da pesquisa (Universidade Lusófona, 2013).

Débora Kristal, este é o nome de Fernando Santos na cena da noite LGBT Portuguesa. Tal como Ruth Bryden e Tônia, também é transformista. É para ela que o diretor diz ter começado a escrever: “sua maneira de mover-se, sua maneira de olhar, sua voz” (Cynthia Sabat, 2010). Na voz e no corpo do ator o diretor encontra a contradição que tanto gosta: “ele

tem uma voz que tem um corpo de homem". Há em Tônia, conforme João Pedro Rodrigues, "como que uma contradição da personagem que não pode mudar de sexo, esta contradição estava no corpo do ator, porque é um corpo de caminhoneiro, um corpo forte, não um corpo óbvio de mulher" (Idem).

Essa contradição que o diretor encontra em Tônia atravessa o filme do começo ao fim. A personagem principal circula em torno de ser ou não ser mulher. Por um lado, há o desejo que afirma Tônia, mas, por outro, há um jogo infinito de causas a atuarem no processo de produção do sofrimento do corpo que deseja afirmar Tônia e não Antônio Cipião. A trama que atravessa Tônia e que é construída pelos discursos das outras personagens, colocados em bloco, assim podem ser descritos: Tônia é um pai considerado como morto, alguém que não consegue se decidir entre fazer uma cirurgia de redesignação sexual e, por isso, ouve do filho que não é pai, pois seu pai está morto e que pessoas como Tônia devem ser assassinadas. Do namorado, Tônia recebe a constante rejeição sexual, a violência física e verbal, ele diz a ela coisas como: "E tu o que és? Uma mulher?", "tu não vais mudar ou vais ficar sempre assim, nem peixe, nem carne, um homem de mamas?". De Irene, Tônia escuta que deve fazer a operação para depois, quando Irene redesignar seu sexo, não sentir inveja.

A construção da categoria de sexo que funda a mulher como entidade natural e oposta ao homem, é condição de possibilidade para que Tônia sinta sua relação com seu corpo próprio como contradição, nem homem, nem mulher, homem e mulher, mas que só pode se manifestar num contexto em que é preciso responder de maneira exclusiva a seguinte questão: homem ou mulher? Ruth Bryden também parece viver esse sentimento quando afirma, em entrevista, que gostaria de ser mulher, mas que lhe restava aceitar aquilo que era. Ambas viveram a experiência da contradição no próprio corpo, como se nelas as práticas de gênero construtoras de sua identidade sexual estivessem em desacordo natural com o corpo no qual se inscrevem. O aspecto político de produção dessa diferença transformada em hierarquia torna-se invisível sob a capa de uma natureza contraditória.

Conforme Laqueur (2011, p.19), "o sexo antes do século XVII era ainda uma categoria sociológica e não ontológica" e era entendido como epifenômeno daquilo que, mais tarde, chamaremos de gênero. Somente no século XVIII é que se disseminará, de forma dominante, a visão de que "há dois sexos estáveis, incomensuráveis e opostos" (Idem, p.18). A biologia, nesse sentido, uma vez que revelaria um "corpo estável, não-histórico e sexuado" (Idem, p.18),

passa a ser compreendida “como fundamento epistêmico das afirmações consagradas a ordem social” (Idem, p. 19). Essa organização da diferença sexual em termos oposicionais, como bem observa Preciado seguindo Laqueur, ocorre juntamente com a invenção de uma nova estética sexual que opera a legitimação da organização política do social hierarquicamente estruturada. Assim, elabora-se um sistema de reconhecimento dentro do qual, ainda conforme o autor:

a divergência corporal frente à norma (tamanho e forma dos órgãos sexuais, pelo facial, forma e tamanho dos seios) é considerada como monstruosidade, violação das leis da natureza, ou perversão, violação das leis morais. Juntamente com a elevação da categoria de diferença sexual a categoria não somente de natural, mas transcendental (como se estivesse além de todo contexto histórico ou cultural), aparecem também as diferenças oposicionais entre homossexualidade e heterossexualidade, entre sadismo, masoquismo e pedofilia, entre normalidade e perversão. (Preciado, 2008, p.62).

Publicada no final dos anos 70 pelo grupo de investigação de Foucault, a história de Herculine Barbin, hermafrodita que, na França do século XIX, diante da necessidade de escolher entre um só sexo se suicida, servirá ao filósofo, conforme Preciado, “como ficção originária a partir da qual construir sua própria teoria da sexualidade” (Preciado, 2008, p.274). A produção da morte de Herculine explica-se com recurso à ideia de que a mesma se situava “num ponto de ruptura entre duas epistemes” (Idem), ela “existe em um vazio da representação do sexo, como se seu corpo estivesse caído numa brecha que separa duas ficções discordantes do eu” (Idem). Não se tratava do caso de “um homem preso num corpo de mulher, nem de uma mulher presa num corpo de homem, mas de um corpo preso entre discursos discordantes de sexualidade” (Idem). Herculine, nesse sentido, encontra os dispositivos de controle do corpo e da sexualidade das instituições médico-legais disciplinares em sua eficácia máxima.

A história da produção dessa estética corporal normalizante ganhará novas dinâmicas, pois não se tratará mais da eleição de um gênero: as herculines do século XX serão compulsoriamente operadas. Não por acaso Preciado nos dirá que Money é o Hegel da sexualidade, ele não somente passa a fazer o sexo derivar do gênero como também o faz no interior de uma lógica governada pela ideia de contradição marcada pelo binarismo das oposições. O trabalho de superação dos opostos que se encontram no mesmo corpo não

começa com atendimentos clínicos e cirúrgicos a pessoas adultas e dispostas a redesignarem seu sexo. A história da teoria de gênero – para falar ao gosto do médico que atendeu Tônia e Irene na consulta em que somente ele fala, gesticula, aparece – começa com “verdadeiras amputações”. Até os 18 meses, para Money, é possível “modificar hormonal e cirurgicamente o sexo dos bebês nascidos com órgãos genitais e/ou cromossomos, que a medicina com seus critérios visuais e discursivos, não pode classificar somente como feminino e masculino” (Preciado, 2008, p.81). Estes critérios, como nos mostrou Preciado, funcionam “segundo um ideal regulador preexistente que prescreve como deve ser o corpo humano masculino e feminino” (Idem, p. 84).

Uma análise detalhada dessas técnicas que envolvem os processos de assinalação sexual e as tomadas de decisão implicadas nesse processo, para Preciado (2002, p. 102), “revelam melhor que nenhum outro discurso, os modelos de construção do gênero segundo os quais opera a tecnologia (hetero)sexual”. Essa tecnologia sexual – que pretende operar organicamente – mesmo antes que a operação se passe na mesa de cirurgia e reconfigure o corpo do bebê, já realizou a cirurgia que se passa numa “espécie de (...) ‘mesa de operações’ abstrata na qual se leva a cabo o recorte de certas zonas corporais como ‘órgãos’ (...)” (Idem, p.102-3). Nesse sentido, Preciado dirá que:

Por trás da pergunta: ‘é menino ou menina?’ se oculta um sistema diferenciado que fixa a ordem empírica tornando o corpo inteligível graças à fragmentação ou à dissecação dos órgãos; um conjunto de técnicas visuais, discursivas e cirúrgicas bem precisas que se escondem por trás do nome “assimilação do sexo”. As operações mais conhecidas sob o nome de cirurgia de mudança de sexo e de redesignação sexual, que são popularmente estigmatizadas como casos limites ou exceções estranhas, não passam de mesas secundárias nas quais se renegocia o trabalho de recorte realizado sobre a primeira \* mesa de operações \* abstrata pela qual todos nós passamos. A própria existência das operações de reatribuição ou mudança de sexo, assim como os regimes de regulação legal e médico que estas suscitam, são a prova de que a identidade sexual (“normal”) é sempre e em todo caso o produto de uma tecnologia biopolítica custosa. (Preciado, 2008, p. 128)

Agnes, nome fictício atribuído por Garfinkle, na história médica, conforme Preciado (2008, p.272), “é uma revolta em gérmen, uma espécie de futuros cordeiros que se infiltrarão

no regime farmacopornográfico<sup>35</sup>. Conforme Preciado, ela apresenta dois relatos sobre seu sexo e gênero. O primeiro foi aplicado com a finalidade de conseguir realizar uma cirurgia de redesignação sexual, o outro apareceu em uma consulta médica. Para obter o que deseja Agnes faz um uso político dos próprios dispositivos biomoleculares e semiótico-técnicos, característicos da farmacopornopolítica, era cuja *démarche* implica numa modificação de regime. Não nos encontramos mais única e exclusivamente sob o poder disciplinar, a pílula substitui a figura do panóptico, modelo de funcionamento do poder na sociedade disciplinar, a pílula contraceptiva é o panóptico comestível.

Se compararmos a história clínica de Agnes com a trágica narração da vida e da morte de Herculine Barbin (...), poderíamos concluir que no caso de Agnes, o aparato repressivo, transformado em empresa de saúde pública se dotou de uma nova sofisticação endocrinológica e cirúrgica para conseguir de forma ainda mais virtuosa aquilo que a medicina da época de Herculine Barbin só havia podido sonhar: estabelecer uma relação unívoca entre sexo, gênero e sexualidade, fazendo do corpo uma inscrição legível e referencial da verdade do sexo. (Preciado, 2008, p.273).

Herculine é a vítima de duas epistemes discordantes do eu, obrigada a escolher um gênero entre as possibilidades que seu sexo lhe oferecia se suicida. Agnes por sua vez, opera sobre seus próprios hormônios porque elegeu um gênero e um sexo para ter acesso aos tratamentos requeridos. Neste processo, ela produz um corpo intersexual aproveitando-se da imposição de uma, supostamente, natural coerência entre sexo e gênero imposta às pessoas intersexuais e negada às pessoas transexuais. À Herculine impuseram a escolha de um gênero, a ciência no tempo de Agnes já não precisa mais impor um gênero às pessoas intersexuais, ela tem a capacidade de construir o próprio sexo mostrando como este, na verdade, é já um efeito do gênero. João Pedro Rodrigues faz a câmera, na segunda cena do filme, num processo cuidadoso de seleção, mostrar a solução científica para a contradição de Tônia: com um pedaço de papel em mãos, um médico explica a Tônia como funciona e qual método de vaginoplastia escolheu para sua amiga, Irene. O discurso médico entra em cena:

---

<sup>35</sup> A Era Farmacopornográfica é, conforme Preciado, a nova forma de governamentalidade do ser vivo: biomolecular (fármaco) e semiótico-técnica (pornô). A pílula e a Playboy são paradigmas da farmacopornografia reinante e a cooperação masturbatória que ela institui em escala planetária. Cooperação na qual explora-se a *Potentia gaudendi*, conceito substitutivo do conceito de força de trabalho e que se refere à capacidade atual ou virtual de excitação total de um corpo, capacidade, contemporaneamente, regulada por uma lógica masturbatória que excita e controla com a finalidade de extrair mais-valia: o tecnogozo.

Como lhe disse, prefiro uma intervenção orgânica, aproveita-se tudo, só os testículos saltam pra fora. Há várias técnicas, algumas são verdadeiras amputações. O que propus à sua amiga Irene é o seguinte: fazemos um corte no pênis, assim como se fazem às salsichas, abre-se e estica-se a pele. Dobrase, (...), volta-se do avesso. Como vê, nada se perde, tudo se transforma, a sua vagina começa a ganhar forma... A pele da glande, o clitóris, essa parte aqui aproveita-se para fazer os grandes lábios, o testículo a vulva, aproveitamos o escroto para os grandes lábios. A pele da glande, que é mais sensível, fica aqui na entrada. É o mais próximo que se chega a um clitóris, para poder ter prazer (sussurrando). (Morrer como um homem, 2009).

Estamos diante de um discurso que pretende atuar organicamente na organização do corpo, trata-se de operar a genitália. O sexo como artefato produzido pela ciência e representado na figura de um homem sem rosto. Se Tônia pôde acompanhar sua amiga Irene a uma consulta médica para entender uma das opções de vaginoplastia é porque suas escolhas as conectam a um processo iniciado por Money. Avaliando a consulta com o médico que lhe apresentou as possibilidades cirúrgicas para a realização de uma vaginoplastia Tônia afirma:

Sinto que estou a planejar um crime. É tudo tão violento, mexe com tanta coisa dentro de mim, [...] fiquei apavorada. Ele falou da mudança de sexo como quem está a cortar bifanas. Deus me perdoe [...], mas eu não sou nenhuma vaca para ser desmarchada na mesa de um tango, foi assim que Deus me fez, e eu já fiz tanta coisa, não sei [...], mas meu Rosário (namorado) iria ficar tão feliz. (Morrer como um homem, 2009).

A possibilidade de realizar a operação é percebida por Tônia como alteração da ordem natural e religiosa, ela acredita que está a carregar uma cruz devido à vaidade de querer ser aquilo que ela não é. Tônia é marcada pela naturalização da ficção do gênero como sequência natural de um sexo e, por isso, ela sofre. Tônia é a construção da experiência de não ser “uma mulher que não é mulher” que tem “vergonha de ser tudo e não ser nada”, essa experiência é vista por ela como pecado e vaidade. Seu sofrimento é manifesto também no corpo, seus seios, como resultado de uma aplicação incorreta de silicone, doem e secretam sangue com pus. A redesignação seria, nesse sentido, uma espécie de superação da contradição. Ao realizá-la, pensa Tônia, o feminino, definitivamente, estaria inscrito em sua carne e ela, portanto, deixaria de ser, como lhe disse Rosário, um homem de mamas.

#### 4. Desmontagem: nascer de fato

O ano 1998 é marcado por *Finalmente Formidable*, último espetáculo de Ruth; mesmo no hospital, cuidava dos detalhes do trabalho que estrelara antes de ser internada e ficar dependente de uma máscara de oxigênio para viver. Paulo, seu grande amor, a acompanhou até os últimos dias dedicando-lhe todo cuidado possível. Na manhã do dia 29 de maio de 1999, ambos foram sepultados lado a lado vestidos “como homens”, este foi o desejo de Ruth. Não conseguimos encontrar a entrevista concedida por ela ao antigo, e extinto, jornal português *Tal & Qual*, em que, entre outras, fala sobre querer ir vestida tal como nasceu: “Quero que me vistam de homem quando eu morrer” (Castro, 2000, p. 113). O desejo de Ruth Bryden de morrer como Joaquim Centúrio de Almeida tem gerado muitas opiniões. Por qual razão uma pessoa que lutou a vida toda para expressar a mulher que era decide se despedir do mundo sob a forma masculina num terno emprestado pelo amigo Carlos Castro? Como Ruth chegou a essa decisão de morrer como um homem? Há quem pense, como Sissi, que há coisas que nunca podemos mudar:

Se nascemos homens, seremos sempre, por mais que nos pintemos ou mudemos de sexo. Ela [Ruth] nunca negou que era o Joaquim, andava sempre vestida de mulher desde que operou o peito, nunca a tratei por Joaquim, mas isso é o trato que tínhamos entre nós.” (Catalão, 2000).

A Coordenadora da Gat e voluntária da ILGA, Jó Bernardo, por sua vez, argumentou que Ruth Bryden “era muito religiosa e sabia que um transexual não pode entrar na igreja vestido de mulher, independentemente de ter sido operado, o que é o cúmulo” (Catalão, 1999). Em *Morrer como um homem* Tônia repete a morte de Ruth. Na última cena do filme a personagem aparece ao lado do amante, cada um num caixão vestindo trajes socialmente identificados como masculinos, ambos vestem fatos. Diante dos dois corpos assim vestidos, o namorado de Irene, uma das melhores amigas de Tônia, pergunta: “Por que ela está de fato?”. “Foi mais uma partida que ela nos pregou”, responde Irene. Ao que Teixeira completa: “Foi ela quem pediu, queria ter um enterro religioso, queria ir vestida tal como nasceu”. Não temos elementos suficientes para concluirmos que as estratégias Ruth Bryden tenham sido as mesmas de Tônia, no filme não há o desejo de representar a vida da Rainha da Noite. João Pedro Rodrigues produz o semelhante por meios técnicos diferentes, para acusá-lo de plágio teríamos que entender Ruth Bryden plagiava quando performava Dálida e todas as Divas que

utilizou para construir a si mesma. Morrer como um homem não é a reprodução da vida de Bryden, ele é intensificação de um modo de vida produzido com meios técnicos diferentes, devir cinema travesti, a realidade vivida como processo de produção.

Recortes, por meio deles, conforme Deleuze e Guattari, é que a filosofia, a ciência e a arte criam seus planos. As duas primeiras realizam um plano secante que recorta o caos: o filósofo constrói, assim, um plano de imanência, o cientista, um plano de referência. O artista, por sua vez, ao recortar o caos, traça um plano de composição. Cada um em seu respectivo domínio, dos planos que traçaram por meio de recortes do caos, trazem conceitos, variáveis, variedades. A essas três formas de produção do pensamento os filósofos chamam *caóides*, para eles, filosofia, ciência e arte são as três filhas do caos (diante do qual não resistem as opiniões). No cinema como na filosofia, encontramo-nos diante de uma decupagem das coisas, talvez aí o corpo de Bryden também encontre a filosofia e o cinema. Conforme observaram Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam, se a filosofia, para Deleuze, “agrupa num mesmo conceito coisas que se acreditaria serem muito diferentes, e separa coisas que se acreditaria muito próximas” (Deleuze, 1997, p. xii), “o cinema, por si mesmo, é também uma decupagem de imagens visuais e sonoras. Há modos distintos de decupagem que podem convergir.” Neste sentido, as palavras do diretor sobre o processo de construção de cada cena são ilustrativas:

Meu intento em cada filme é encontrar a maneira única de como filmar cada cena, isso tem a ver com a decupagem. O que tento é encontrar a maneira mais sensível, e todo este é o trabalho do cinema, o que mostras e o que deixas fora da imagem e do som. E todo o filme foi pensado assim, porque a decupagem, os enquadramentos, também contam a história e o que se passa entre as personagens. (Cynthia Sabat, 2010).

O nome da personagem é um dos vários pontos de complicações que podemos estabelecer entre as vidas de Ruth e Tônia. Embora o filme apresente a origem do nome Tônia, nome dado a Joaquim Antônio Cipião pelo amigo Teixeira como homenagem à atriz brasileira Tônia Carrero, é no artigo de Rui Catalão, escrito em 1999, que, pela primeira vez, o nome de Tônia aparecerá numa relação com Bryden: Armando Teixeira, dono do *Finalmente*, um dos clubes que Ruth trabalhou, a compara com Tônia Carrero, depois de dizer que Ruth foi vítima do sistema porque queria ser RuPaul e se submeteu a “cirurgias”. Ele nos diz que Joaquim (nome de batismo de Ruth) estaria mais com a Tônia Carrero que nem rir consegue, aquilo já nem mexe, mas pronto, está muito bonita, parece neta do filho” (Catalão, 1999, p. 5). Ruth

Bryden e Tônia, certamente, junto com Carrero, partilham o uso de técnicas cirúrgicas na construção de si. Trata-se da produção do semelhante por meios técnicos diferentes. João Pedro Rodrigues produz no cinema não a história de Ruth Bryden, pois Bryden se pensava como montagem, ela produzia as Divas por meio da performance, a artista conta que Dalida em dada altura a influenciou tanto que ela copiava as suas roupas, seu o corte de cabelo e seus gestos. A construção por meio de recortes, seleções que determinam o que irá ou não aparecer, entrar nos atos estilizados em uma performance, a construção da imagem, Ruth Bryden é a performance da Diva, o corpo consciente das suas técnicas de produção.

Em 1991 Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O que é filosofia?*, escreveram que o inimigo comum da filosofia, da arte e da ciência é a opinião, ela funciona como um guarda-sol sob o qual nos abrigamos porque “nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo” (Deleuze; Guattari, 1992, p.259). Recorrendo a Lawrence quando descreve a potência da poesia, os filósofos escreveram:

os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco de caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou Ahab. (Deleuze; Guattari, 1992, p. 262).

Na prática da pintura “o pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca” (Deleuze; Guattari, 1992, p.262), pois “a página ou tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos que nos traga a visão”. A prática de travestir-se não acontece num campo livre de opiniões formadas, se seguirmos a perspectiva de Ruth Bryden, é preciso discordar do dito popularizado na canção de RuPaul: “Todos nascemos nus, o resto é drag”<sup>36</sup>. Nascemos vestidos: “da mesma forma que eu quero ir vestida tal como nasci. Quero que me vistam de homem quando eu

---

<sup>36</sup> RuPaul Andre Charles é um artista norte-americano nascido em 1960, em San Diego, Califórnia. Cantor, ator, produtor, modelo e apresentador que se consagrou como a drag queen mais famosa do mundo. Nos anos 1990, RuPaul ganhou visibilidade internacional com o hit *Supermodel (You Better Work)*, que o colocou na cena pop e lhe garantiu espaço em programas de TV, revistas e campanhas publicitárias. Mas sua consagração definitiva veio, em 1990, com a criação e apresentação do reality show *RuPaul's Drag Race* que transformou a cultura drag em fenômeno global.

morrer" (Castro, 2000, p.113). Essa consciência também se expressa no pensamento de Tônia, caso consideremos o que disse Teixeira ao responder ao porquê de a amiga estar vestindo fato: "queria ir vestida tal como nasceu". A psicanalista Letícia Lanz, em *A Roupa do Corpo*, observou que a roupa é um corpo sócio-político e não "apenas o conjunto de vestes, acessórios e adornos que cobrem o corpo das pessoas, mas, sobretudo, um conjunto de normas de conduta que nos são impostas em razão do nosso sexo genital" (Lanz, 2015, p. 179). Nesse sentido, seria legítimo dizer que "não é a pessoa que usa a roupa, mas a roupa que usa a pessoa" (Idem), esta torna-se um verdadeiro dispositivo de conduta. Ruth e Tônia trabalham sobre as opiniões inscritas em seus corpos sócio-políticos, operam a montagem e a desmontagem do corpo e da roupa, da roupa e do corpo. Nesse sentido, conforme Lanz:

Travestir-se significa, literalmente, vestir roupas do gênero oposto ao da pessoa que se traveste. Travestilidade, portanto, é uma prática que só tem sentido numa sociedade rigidamente estratificada em duas categorias opostas de pessoas e com vestuário criteriosamente especificado para cada uma delas. (Lanz, 2015, p.188).

A adequação do sexo à roupa é um dos nós da contradição vivida por Tônia, o desejo de viver como mulher encontra-se vestido da exigência de conformar-se a um sexo. Rosário costura a roupa de Tônia, ele é a primeira pessoa na qual ela pensa quando está a ponderar sobre a possibilidade de fazer uma cirurgia de redesignação sexual. É Rosário, como já vimos, que coloca em xeque a feminilidade de Tônia e lhe cobra uma mudança corporal. Irene também contribui no processo reflexivo de Tônia no sentido da construção da ideia da operação como garantia de tornar-se mulher definitivamente. Em seus últimos dias de vida, depois de receber a visita da amiga em seu quarto de hospital, Tônia diz a Rosário: "Irene esteve cá, fez a operação, está uma mulher tão bonita... enquanto eu!". Enquanto Tônia, por motivos de saúde e sob ordem médica, finaliza seu próprio processo da desmontagem da travesti que por 20 anos tanto trabalhou para se tornar. Diferentemente de Ruth Bryden que havia pedido para ser sepultada como homem há muitos anos antes de morrer, é no leito de morte, delirando, que Tônia, em imaginária conversa com o filho, pediu para morrer como um homem: "Quero pedir-te um favor, mas é segredo. Preciso de um fato. Deus não me fez para andar vestida de saias. [...] Sei bem do que estou a falar, já não sou eu quem decido. Vivi como mulher, quero morrer como um homem".

A potência do delírio de Tônia ganha em compreensão se considerarmos outro momento do filme em que ela se veste como um homem. Com um boné que esconde seus cabelos, trajando calças e jaqueta jeans, Tônia entra no escuro de um cinemão para conseguir o gozo sexual que, do começo ao fim do filme, Rosário lhe nega. Essa curta cena indica o quanto a sexualidade de Tônia sofre para encontrar sua realização, a vestimenta masculina funciona como um disfarce para obter aquilo que lhe negavam. No caso do desejo de morrer como um homem é possível perceber o movimento do desejo a produzir o cavalo de Tróia que devorará, desde dentro, a roupa que lhe serve de leito de Procusto. Ao delirar, Tônia faz delirar o conjunto das normas de conduta que lhe foram impostas em razão do sexo genital que lhe atribuíram por meio de uma operação metafísica. Tônia nasceu vestida de fato, lhe impuseram uma existência masculina como decorrência do modo como seu sexo foi decodificado ao nascimento, mas, ao contrário do que parece, não morreu de fato, pois a vida que pulsava nela nunca se esgotou ao corpo masculino de Antónia Cipião, este, sim, morto de fato.

Ruth Bryden nos permite perceber este movimento de maneira mais precisa que Tônia. Ela faz a separação de Ruth e Joaquim por meio de alguns procedimentos: o espetáculo com o objetivo de arrecadar fundos para o seu tratamento de saúde e que acaba por acontecer no exato dia de sua morte conta, por meio de um artifício, com a sua presença no palco – Ruth pede que um vestido seu fique no palco durante todo o espetáculo. Carlos Castro descreve assim o acontecido: “Um programa recheado de estrelas assinalou o espetáculo. O vestido branco, bordado, lá estava. A sua foto em tamanho gigante olhava tudo e todos. Numa viagem dramática de um seu número especial – O louco de Piazzola” (Castro, 2000, p.117). No palco, o vestido de Ruth Bryden, mulher muito exigente com quem Joaquim Centúria dizia ser casado; no caixão, ao lado do amante, Joaquim Centúria de fato. Durante o enterro, como bem observou Castro, o padre, em nenhum momento, mencionou o nome de Ruth.

Essa separação entre o vestido e o fato aparece no filme por meio da separação entre o corpo e a alma. Na última cena do filme, Ruth aparece vestida de azul e vermelho como uma madonna fazendo o único espetáculo de travesti que efetivamente aparece no filme: ela canta *Plural*, a canção que fala sobre querer viver no plural e não no singular, “enganar o espelho com retratos de mim, não tenha certezas, eu não sou assim”. A Câmera que inicialmente enquadra somente Tônia a cantar, aos poucos nos revela que ela está num cemitério e que seu palco é, na verdade, um conjunto de túmulos. Depois de Tônia, quem aparece, na parte de

baixo, a olhar para Tônia, no alto, é Miss Baker, a única personagem capaz de confirmar de maneira integral aquilo que Tônia é, “apenas uma mulher”. Aos poucos, todas as outras personagens são reveladas pela câmera, mas só conseguem ver os corpos mortos no caixão enquanto se perguntam o porquê de ela ter decidido morrer como um homem.

Em 22 de Janeiro de 2011, o programa português *Depois da Vida* contou com a presença de Carlos Castro que, por meio de uma médium britânica auxiliada por sua tradutora portuguesa, recebeu mensagens de três espíritos. Interessamo-nos particularmente por aquele identificado como difuso e que necessitou pedir a mudança do pronome de tratamento empregado em sua referência. “Ia dizer que era um senhor, mas, não, vai dizer que é uma senhora porque ele pediu para que o chamassem de senhora”, assim a tradutora comunicou a Castro as palavras da médium que recebia o espírito de Ruth Bryden. Nesse encontro, Bryden estava de mãos dadas com o, também falecido, namorado. Ao entrarem no palco, *I am what I am* é trilha sonora desse espírito que “sofreu muito para ser quem era, por que viveu uma vida que não agradou a toda gente e criou muita hostilidade a sua volta” (ReporterFantasma, 2011). A necessidade de pedir para ser tratada no gênero feminino indica a persistência da violência transfóbica mesmo no plano espiritual, mas também indica que Ruth Bryden, além-túmulo, resiste ao homem que bloqueia seu devir mulher, ela é uma força ativa. Justamente por isso ela reaparece sob a forma de espírito em um programa televisivo, a vida tornada arte é a vida *sub specie aeternitatis*.

Não nos importamos com a verdade do espiritismo do programa em que Ruth apareceu, interessa-nos esta espécie de sobrevida que ela adquiriu além-túmulo. Mesmo não mais presente sob a forma singular partilhada com o nome de registro Joaquim Centúria de Almeida, sua história tem ultrapassado fronteiras nacionais e temporais. Ruth desejava entrar para história como uma artista, uma diva à la Evita Peron que seria capaz de renascer em 3001 numa tarde de sol na Argentina como canta a canção de Astor Piazzola. João Pedro Rodrigues não faz um plágio da vida de Ruth, ele não faz representação da vida de Ruth, ele traz para o cinema o seu desejo pulsante de ser eterna: Tônia é o renascimento da força de Ruth numa tarde de sol na Argentina. *Morrer como um homem* é uma ficção sem pretensão documental, não porque o fato esteja no documento, mas porque o fato também é uma ficção, o gênero do filme é como o gênero de Tônia: nem homem, nem mulher, homem e mulher. No futuro,

pensava Ruth, acontecerá uma reviravolta muito grande, as pessoas ficarão irreconhecíveis, tudo será transformado: “homens e mulheres como eu” (Castro, 2000, p.72).

## Referências

CASTRO, Carlos. *Ruth Bryden: a rainha da noite*. Portugal: Publicações Dom Quixote, 2000.

CATALÃO, Ruy. “*Quando ela voltou a ser ele*”. *Público*, Lisboa 4 de agosto de 1999. Disponível em: <https://www.publico.pt/1999/08/04/jornal/quando-ela-voltou-a-ser-ele-121861> . Acesso em: 08 de outubro de 2024.

CATALÃO, Ruy. “*O ‘play-back’ de Ruth Bryden*”. *Público*, Lisboa, 11 de janeiro de 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/01/11/jornal/o-playback-de-ruth-bryden-138516> . Acesso em: 08 de outubro de 2024.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. \_\_\_\_\_. *Cinema I: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

HORTA, Bruno. “De homem não passamos, a mulher não chegamos”. *Público*, 14 de outubro de 2009, atualizado em 09 de fevereiro de 2010. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/de-homem-nao-passamos-a-mulher-nao-chegamos-242907> . Acesso em: 08 de outubro de 2024.

JUNIOR, Luiz Soares. “Morrer como um Homem, de João Pedro Rodrigues (Portugal/França, 2009)”. *Cinética: cinema e crítica* (2013). Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/morrer-como-um-homem-de-joao-pedro-rodrigues-portugalfranca-2009/> . Acesso em: 08 de outubro de 2024.

LANZ, Letícia. *O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero: uma introdução aos estudos travestis*. Curitiba: Transgente, 2015.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PRECIADO, B. *Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidade sexual*. Espanha: Opera Prima, 2002.

\_\_\_\_\_. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

TORRES, Mário Jorge. “Tempo para amar, tempo para morrer”. *Público*, 14 de outubro de 2009. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/tempo-para-amar-tempo-para-morrer-1655635>.

### Filmografia

EMPANÁ DE PINO (2008). Direção e roteiro: Wincy (Edwin Andrés) Oyarce; produção: Wincy Oyarce; fotografia e montagem: Wincy Oyarce; música: Elefante y Gonorrea, Flores Marchitas, Cretina Violadora, Diálisis, Billys, Kaníbales Surf Combo, La Resistance, Lilitis, Vodoo Zombie; elenco principal: Hija de Perra e Perdida; Chile: Wincy Producciones; 87 min. Estreia em 13 de julho de 2008 no Centro Arte Alameda (Santiago); prêmio de público no Festival Cine B de Santiago (2008)

MORRER COMO UM HOMEM (2009). Direção: João Pedro Rodrigues; roteiro: João Pedro Rodrigues, Rui Catalão e João Rui Guerra da Mata; produção: Maria João Sigalho; fotografia: Rui Poças; montagem: João Pedro Rodrigues e Rui Mourão. Portugal, França: Rosa Filmes; 134 min. Estreia mundial em maio de 2009 na seção Un Certain Regard do Festival de Cannes; estreia em Portugal a 15 de outubro de 2009.

OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE (2008). Direção e roteiro: Bruce LaBruce; produção: Bruce LaBruce, Jürgen Brüning e Jörn Hartmann; fotografia: James Carman; montagem: Jörn Hartmann; elenco principal: Jey Crisfar, Marcel Schlutt, Nicholas Fox Ricciardi; Canadá e Alemanha: Jürgen Brüning Filmproduktion / New Real Films; 95 min. Estreia mundial em fevereiro de 2008 (Festival de Berlim). Idioma: inglês, com passagens em alemão

OS SAPATOS DE ARISTEU (The shoes of Aristeu) (2008). Direção: René Guerra. Brasil (curta-metragem). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YI2jhgnYaFY>. Acesso em: 8 out. 2024.

## Entrevistas audiovisuais

CYNTHIA SABAT. BAFICI 12 – *João Pedro Rodrigues sobre Morrer como um homem x Cynthia Sabat*. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VWDFXThHxGs>. Acesso em: 8 out. 2024.

RODRIGUES, João Pedro. *Contacto* USA. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F3QPVUuHIMA>. Acesso em: 8 out. 2024.

RODRIGUES, João Pedro. "Une guerre contre soi-même...". UniversCiné. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6IHbFmnliU>. Acesso em: 8 out. 2024.

REPORTERFANTASMA. *Carlos Castro / Ruth Bryden – "Depois da Vida"*. 22 Jan – TVI. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ae3qbAyhOJo>. Acesso em: 8 out. 2024.

UNIVERSIDADE LUSÓFONA. *Amândio Coroado entrevista João Pedro Rodrigues*. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5UtDq7cu7ml>. Acesso em: 8 out. 2024.