



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE DESIGN-MODA

ALANNA FREITAS SANTOS

**TRA‘VESTIR’: O VESTUÁRIO E A LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE DE GÊNERO TRAVESTI**

FORTALEZA

2024

ALANNA FREITAS SANTOS

**TRA‘VESTIR’: O VESTUÁRIO E A LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE DE GÊNERO TRAVESTI**

Monografia apresentada ao Curso de Design-
Moda da Universidade Federal do Ceará, como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Design - Moda.

Orientador: Profa. Dra. Francisca Raimunda
Nogueira Mendes

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S233t Santos, Alanna Freitas.
Tra'vestir' : o vestuário e a linguagem na construção da identidade de gênero travesti / Alanna Freitas Santos. – 2024.
73 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Curso de Design de Moda, Fortaleza, 2024.
Orientação: Prof. Dr. Francisca Raimunda Nogueira Mendes.

1. Travesti. 2. vestuário. 3. linguagem. 4. signos. 5. discurso. I. Título.

CDD 391

ALANNA FREITAS SANTOS

**TRA‘VESTIR’: O VESTUÁRIO E A LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE DE GÊNERO TRAVESTI**

Monografia apresentada ao Curso de Design-
Moda da Universidade Federal do Ceará, como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Desing - Moda.

Aprovada em: 24/09/2024

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos amores que me ensinaram a viver, Danielle
e Marta.

À vida que me ensinou a amar, Sérgio.

Às travestis que me ensinaram a ter vida.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Danielle Fernanda de Souza Freitas, cujos esforços e trabalho árduo possibilitaram que eu estivesse aqui em Fortaleza, digitando esse TCC e seguindo meu sonho. Nós, que somos tão diferentes, mas nos aproximamos cada vez mais na distância, é para quem eu quero contar os ocorridos, as fofocas, os problemas. Agradeço por estar comigo a todo momento, por entender e respeitar meu processo tão bem, por ser um porto seguro ao qual eu sei que posso, a qualquer momento, recorrer. Sinto que a gente veio mãe e filha para se ensinar e posso dizer que muito aprendi. Nela eu tenho uma amiga, uma confidente, uma conselheira (ainda mais nas questões burocráticas da vida) e uma mãe, nada como uma mãe.

À minha vó, Marta Helena de Souza Freitas, por me ensinar tudo sobre ser “gente”, por me dar colo nos momentos necessários, por me ensinar a importância de sempre estudar, por me defender do que e de quem fosse preciso, por me mimar um pouco e por ser forte para aguentar meus gritos insuportáveis chamando “oooo vó”. Sinto que nós, sendo quase iguais, já tínhamos alguma conexão inexplicável, um vínculo que só a gente sente. Agradeço por abdicar dos seus sonhos e desejos para que eu pudesse estar onde estou, por trabalhar sob muito sol, para que eu pudesse chegar aqui, na sombra. Agradeço por me fazer ser quem sou hoje.

Ao meu amor, Sérgio Murilo da Silva Júnior, por todo carinho, afeto, cuidado, proteção e paciência que me concede, principalmente nos momentos de surto, por seu acolhimento que permitiu que eu tivesse forças e motivação para produzir este trabalho. Sinto que era para ser, tinha que ser você. Em meio as atribulações da vida, nossos caminhos se cruzaram para que ambos pudessem enfim, florescer. Agradeço por ser tão intenso quanto eu, e mostrar a todo momento que nosso amor vale toda essa intensidade, que vale morar juntos depois de 2 meses de namoro e descobrir no nosso aconchego o quanto “nosso carinho não dói em ninguém”. Eu tinha medo de amar, achava que não seria para mim, fugia dos clichês, das músicas e filmes românticos. Hoje quero dedicar para você as letras de Liniker e Djavan a todo momento. Você me ensinou o que é ter pressa de viver o eterno.

À minha irmã, Yasmim Freitas Albernaes, um poço de calma e maturidade já aos 19 anos, o que é inspirador. Agradeço por me incentivar a ser melhor sempre, toda sua inteligência, boa vontade e qualidade em tudo aquilo que se propõem a fazer me motivam. Agradeço por saber ser a calmária da minha confusão e por ter aprendido a entender esse meu eu intenso.

Às amigas que estiveram comigo entre os risos e choros. Agradeço às partes de mim que ficaram no Rio, João Silvano e Yasmim Gomes, por terem sido anjos que surgiram no meu caminho. Participaram de todo meu processo de transição e, criaram um espaço de proteção tão

afetuoso que me deu a coragem que precisava para ser eu. Mesmo com a enorme distância, nosso laço se mantém e, só tenho gratidão por saber que posso contar e que vão me entender e me apoiar nas ausências e nas presenças.

Agradeço também à parte de mim que encontrei aqui em Fortaleza, o irmão que não sabia que tinha, Vinícius Guedes. Sinto que eu não precisei te conhecer, já nos conhecíamos, só precisávamos nos reencontrar, um vínculo que não sei bem descrever. Ambos somos intensidade em pessoa, de não poupar palavras para corrigir ou para parabenizar um ao outro. É lindo em como ele, sendo um turbilhão, sabe ser paz quando eu preciso de um ombro amigo. Os momentos que dividimos me marcaram para uma vida, todas as loucuras, os trabalhos, as fofocas e risos. Agradeço por me entender em todos os momentos, nos meus sumiços e surtos, você permaneceu.

À Professora Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes, primeiramente, por embarcar comigo nessa viagem entre as diversas áreas de pesquisa apresentadas ao longo deste trabalho, pela orientação tão cuidadosa e criteriosa, me instruindo a todo momento, sempre disponível para as minhas dúvidas que surgiam por toda insegurança de um tipo 6. Tenho de agradecer não só por este trabalho, mas também por, desde minha entrada no PETMODA-UFC, ela tem me orientado, me guiado e me incentivado, oferecendo conselhos e ensinamentos preciosos que me moldaram como pessoa nesses últimos anos.

À Professora Dra. Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva, por me instruir ao longo da construção do projeto de pesquisa, me inspirando através de suas aulas e dos textos lecionados e pelo incentivo para que eu me aprofundasse na temática deste trabalho.

À Professora Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes, por aceitar participar da banca de defesa e pela receptividade mostrada a mim e ao meu trabalho, sugerindo a disciplina Análise do Discurso como viés para investigar o objeto analisado neste TCC.

Às travestis, que lutaram, reivindicaram seus direitos e espaços e que ousaram viver suas verdades. Devo este trabalho a todas que vieram antes de mim e tiveram a coragem de cruzar as fronteiras das normas sociais impostas e se travestiram, para que hoje, eu e muitas outras possamos ocupar espaços, antes negados, e sermos Travesti.

E por fim, agradeço a mim, pela dedicação, persistência e pela coragem medrosa que sempre me faz ir atrás daquilo que me cativa.

Obrigada.

Pra quem não sabia contar gotas,
cê aprendeu a nadar.

(Liniker, Psiu, 2021)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo explorar a relação existente entre o vestuário, a linguagem e a identidade. Desse modo, foi proposto um estudo que investiga a identidade de gênero travesti, buscando compreender a influência do ato de vestir, seus signos e da enunciação sobre o processo identitário de travestis, através de uma análise discursiva da canção e do videoclipe de “Mulher” da artista Linn da Quebrada. Portanto, se torna necessário, a abordagem de como ocorre o processo de identificação individual e social, entender quais são as relações identitárias com a cultura, conceituar termos como gênero e identidade de gênero e para assim poder analisar a travestilidade enquanto identidade. Analisar ainda, como o vestuário possui signos e simbologias que foram aderidos às roupas ao longo da história, para compreender como esses signos impactam diretamente na identidade e na performatividade de gênero do indivíduo. Por fim, entender também como a linguagem é uma ferramenta de construção do sujeito e das práticas discursivas, tornando tangível nossa percepção da realidade. Perante a isso, a pesquisa apresenta uma natureza qualitativa e, para atingir os objetivos, foram utilizados os procedimentos de pesquisa bibliográfica e documental. Pela análise da canção “Mulher” e do clipe “blasFêmea”, de Linn da Quebrada, concluiu-se que a travestilidade é uma experiência identitária localizada no campo do gênero que, para ser produzida socialmente depende dos signos vestimentares que comunicam e reiteram a feminilidade e a prática social da linguagem para construí-la a partir de um processo simbólico, enunciativo e discursivo.

Palavras-chave: Travesti; vestuário; linguagem; signos; discurso.

ABSTRACT

The present work aims to explore the relationship between clothing, language and identity. Therefore, a study was proposed that investigates *travesti* gender identity, seeking to understand the influence of the act of dressing, its signs and enunciation on the identity process of *travestis*, through a discursive analysis of the song and video clip for “Mulher” by the artist Linn da Quebrada. Therefore, it is necessary to approach how the process of individual and social identification occurs, understand what the identity relationships are with culture, conceptualize terms such as gender and gender identity and thus be able to analyze *travestilidade* as an identity. Also analyze how clothing has signs and symbols that have been attached to clothes throughout history, to understand how these signs directly impact the individual's gender identity and performativity. Finally, also understand how language is a tool for constructing the subject and discursive practices, making our perception of reality tangible. Given this, the research is qualitative in nature and, to achieve the objectives, bibliographic and documentary research procedures were used. By analyzing the song “Mulher” and the clip “blasFêmea”, by Linn da Quebrada, it was concluded that *travestilidade* is an identity experience located in the field of gender that, to be socially produced, depends on the clothing signs that communicate and reiterate femininity and the social practice of language to construct it based on a symbolic, enunciative and discursive process.

Keywords: *Travesti*; clothing; language; signs; discourse.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Linn em oração	61
Figura 2 – Linn durante o videoclipe	63
Figura 3 – Linn sendo banhada	64

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	METODOLOGIA	18
2.1	Abordagem e tipo de pesquisa	18
2.2	Área de abrangência	20
2.3	Plano de coleta de dados	20
2.4	Categorias analíticas	21
2.5	Tratamento de dados	22
3	TRAVESTI: A IDENTIDADE DA DIFERENÇA	23
3.1	A identidade do indivíduo social	23
3.2	Gênero, identidade e performatividade: é trans ou travesti?	25
3.3	De se travestir a ser Travesti: a travestilidade como identidade social	29
3.3.1	<i>A medicalização identitária</i>	29
3.3.2	<i>A identificação das disfarçadas</i>	31
4	OS SIGNOS VESTIMENTARES	35
4.1	Os signos do vestuário moldando a identidade	37
4.2	O vestuário generificado e seus signos	38
5	LINGUAGEM, REALIDADE E SOCIEDADE	42
5.1	Os signos, a prática e o discurso produzindo a identidade Travesti	45
6	O SER, O VESTIR E O DIZER EM “MULHER” DE LINN DA QUEBRADA	48
6.1	Análise do Discurso: discurso, contexto e cenas enunciativas	48
6.2	Linn da Quebrada	51
6.3	Análise de Mulher: cenas enunciativas e contextos	52
6.3.1	<i>Intertextualidade</i>	58
6.3.2	<i>BlasFêmea / Mulher</i>	61
6.3.3	<i>A travestilidade produzida em Mulher</i>	65
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
	REFERÊNCIAS	71

1 INTRODUÇÃO

A formação identitária de um indivíduo se apresenta como um processo constante e temporal, moldado pela sociedade e cultura na qual este está inserido. Hall (2006) conceitua esse processo como identificação, devido a como o sujeito pós-moderno passa por mudanças identitárias frequentes, que nunca atingem uma noção unificada do ser. No entanto, essa busca pela totalidade fictícia do “eu” ocorre através de afirmações identitárias, nas quais o sujeito, ao se definir como algo, está, na verdade, se opondo a todas às outras identidades que não sejam a sua. Com isso, ocorre a diferenciação apresentada por Silva (2014), ao afirmar que a identidade se forma por uma cadeia de negações daquilo que não se é, o que gera socialmente relações de poder e hierarquias, com identidades fixadas pelas normas socioculturais, tidas como regras, além de outras que são demarcadas e marginalizadas por sua alteridade. Dessa forma, a diferenciação se fundamenta em oposições binárias, que fortalecem a ideia do “nós” e “eles”. O mesmo ocorre com o gênero, em que as identidades de gênero, no contexto sociocultural ocidental, são formadas com base no binarismo homem e mulher, tornando assim, as identificações que destoam desse binarismo divergentes da norma (Bento, 2012).

A travestilidade é uma experiência identitária que denota as divergências das normas socioculturais do gênero e cruza as fronteiras do sistema binário, uma vez que, essa se constrói revelando os limites da ordem compulsória que idealiza a relação sexo, gênero e sexualidade, a partir de um viés heteronormativo, o que a caracteriza, portanto, travesti, como uma identidade dissidente (Bento, 2012).

Esta é formada a partir de atos performativos que constroem o gênero através da reiteração e repetição no tempo, e para que esse se fabrique socialmente e seja validado, necessita que seja reconhecido, de tal forma, pelo que comunica e como se identifica (Butler, 2003). Portanto, a identidade travesti, por ser compreendida como uma identidade feminina, depende, para além das ações performativas, do vestuário para validá-la socialmente como feminina e assim construir essa identidade a partir dos signos comunicativos generificados que as roupas possuem. Assim, o vestuário expressa e constrói, através de uma comunicação não verbal, pelos signos vestimentares estabelecidos pela sociedade, o que se considera feminino naquele contexto sociocultural e histórico (Cezar, 2019).

A identidade travesti, em meio a performatividade e o vestuário, depende também da linguagem para que o sujeito que assim se define, seja fabricado linguisticamente, tendo assim uma palavra identitária, formada socialmente, para denotar e descrever esse processo de

diferenciação. Esta identidade, a partir de seu processo de construção, teve a si atribuídos signos linguísticos que construíram e demarcaram características, definindo no imagético cultural do que é travesti (Leite Jr., 2008).

Portanto, este trabalho tem como intuito entender o impacto do vestuário e da linguagem no processo de construção identitária, visando como isso se aplica na formação da identidade de gênero travesti. A escolha de abordar a travestilidade no trabalho ocorreu ao tomar conhecimento do processo de construção da identidade travesti no Brasil. Por ser uma identificação que cruza as fronteiras da normatividade imposta pelo binarismo de gênero, travesti é uma dissidência identitária que evidencia a influência do vestir e da linguagem em sua construção. Ela se formou em um contexto sociocultural e histórico do país, em que não tinha uma palavra para definir essas pessoas lidas socialmente como homens, mas que se vestiam com roupas do gênero feminino e performavam uma feminilidade reiterada. Com a diferenciação, foi destoando os que performavam o feminino com extravagâncias e comicidade das que se travestiam e buscavam mimetizar o feminino (Roberto, 2021).

Portanto, a formação sócio-histórica da identidade travesti se deu pela prática do vestir, com os signos generificados do vestuário expressando feminilidade e reforçando a performatividade do feminino de quem se travestia. E a partir da linguagem, que por ser uma atividade comunicativa torna a realidade tangível, a identidade é demarcada e fabricada socialmente através do uso dos signos que a estrutura da língua possui. Assim, este trabalho propõe uma focar em como a identidade de gênero travesti se construiu pelo vestir e pela linguagem, realizando uma análise da canção “Mulher” e do videoclipe a ela correspondente, chamado de “blasFêmea / Mulher”, da artista Linn da Quebrada, para apresentar essa relação na canção e videoclipe.

O interesse pelo tema surgiu a partir da leitura do texto “Identidade e Diferença”, de Tomáz Tadeu da Silva (2014) na disciplina Moda, Comportamento e Cultura¹, e após assistir o vídeo, “A Realidade é Subjetiva”, disponível no site *youtube*², produzido pela *drag queen* e professora em letras e linguística, Rita Von Hunty (2020). Ambas as produções apresentam a relação da linguagem como a formação daquilo que compreendemos como verdade, incluindo nossa identidade, e, dessa forma somos dependentes dela para descrever tudo aquilo que nos é perceptível.

¹ Disciplina ofertada pelo curso de Design-Moda da Universidade Federal do Ceará e ministrada pela Profa. Dra. Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva

² Disponível em: <https://youtu.be/kdHmy0_Rkcw?si=Lx9jk4hbpqXggUkS>. Acesso em 15 de out. de 2023.

A aproximação da autora com o tema se dá por se identificar como uma mulher transexual/travesti, identidades que não são contraditórias e podem se complementar na identificação subjetiva do sujeito. Mulher transexual ou transexual feminina é a pessoa que é denominada homem ao nascer e se entende como parte do gênero feminino. E homem transexual ou transexual masculino define a pessoa a quem foi imposta o gênero feminino ao nascer e essa se entende como parte do gênero masculino (Bento, 2012).

A definição da experiência identitária travesti é apresentada ao longo do desenvolvimento do trabalho, pois, para compreendê-la, é preciso antes entender conceitos como performatividade de gênero, diferenciação e genitalização identitárias, para assim definir travesti. Ao longo do texto foi utilizado a palavra trans, uma abreviação que abrange as identidades transgênero, transsexual e/ou travesti, adjetivando o sujeito que não se identifica com o gênero imposto ao nascer (Bento, 2012).

Portanto, a afinidade e interesse de estudo por esse tema ocorreu pela autora ter indagações sobre o que impacta no seu próprio processo identitário e ainda, pelo desejo de descobrir como a identidade travesti só se torna real, a partir de atos de fala, que se moldam no tempo. E como esta, além de ser influenciada pela linguagem é também moldada pelo vestuário, tornando-a assim, uma forma de entender essa relação entre linguagem e indumentário. Além disso, a pesquisa sobre este assunto mostra sua relevância acadêmica não somente para área da moda e para estudos de identidades, mas também para a área da linguística e para a compreensão das nossas epistemes únicas, devido à nossa relação com a linguagem.

Sendo assim, a problemática central deste trabalho se volta para compreender como o vestuário e a linguagem têm influência no processo identitário e na construção da identidade de gênero travesti na obra da artista Linn da Quebrada. Com isso, tem-se como objetivo geral compreender de que forma o vestuário e a linguagem influenciam no processo de formação da identidade de gênero travesti na canção e videoclipe de “Mulher”. Ao longo do trabalho desenvolvem-se os objetivos específicos, que visam tratar da influência da linguagem e da simbologia do vestir no processo identitário do indivíduo, explicar tais conceitos, compreendendo como a problemática abarca a identidade de gênero travesti.

Para que se torne possível atingir tais objetivos, opta por ser uma pesquisa qualitativa, através da análise da identidade travesti nas produções midiáticas da cantora, atriz e poetisa Linn da Quebrada. Essa investigação foi a partir da Análise do Discurso literomusical junto a da análise do vestuário e das cenas no videoclipe. Com isso faz-se necessário definir, ao longo

da pesquisa, conceitos como, identidade, gênero, signos vestimentares, para assim compreender o impacto do vestuário e da linguagem na formação da identidade travesti.

Dessa forma, o trabalho está organizado em seis capítulos, sendo o primeiro e segundo, respectivamente, de introdução e metodologia. O terceiro capítulo, nomeado de “Travesti: a identidade da diferença”, busca entender aquilo que o vestuário e a linguagem impactam, que é a identidade, e, a partir disso analisar como o processo identitário se constrói na pós-modernidade, com a noção de que as identidades atualmente se encontram fragmentadas (Hall, 2006). Aqui são apresentadas as conceituações de gênero, performatividade e identidade de gênero, buscando definir a identidade travesti e apresentando como ela se formou social e historicamente a partir de demarcações das diferenças de gênero e pela medicalização da identidade.

Tendo pautado isso, é necessário compreender aqueles que influenciam a identidade, o que forma o quarto capítulo chamado de “Os signos vestimentares”, que aborda sobre o vestuário, o vestir e seus símbolos. Esse capítulo procura entender como a roupa é repleta de signos e simbologias que representam, identificam e diferenciam, influenciando diretamente no indivíduo (Monteiro, 1999). Além disso, traz as marcações de gênero que são atribuídas ao vestuário, através de signos generificados que alcançam a formação da identidade social e expressão pessoal a partir do ato de vestir (Cezar, 2019).

Assim, no quinto capítulo, intitulado de “Linguagem, realidade e sociedade”, é mostrado como a linguagem tem um papel de influência na decodificação daquilo que percebemos e como a utilizamos para que seja possível tornar palpáveis essas percepções e nomeá-las como parte da nossa realidade. Compreender como essa noção de realidade é moldada através daquilo que conseguimos definir pela linguagem e como esta é uma ferramenta de diferenciação linguística e social que molda o sujeito (Melo, 2009). E ainda, abordar sobre a relação entre o vestir e a linguagem formando a identidade, especificamente, a identidade de gênero travesti. Compreender como ela se constrói a partir de uma direta influência da roupa, dos signos e simbologias que ela carrega socialmente e o alcance da linguagem, das marcações, nomeações e diferenciações que a nossa estrutura linguística permite.

Por fim, no sexto capítulo chamado de “O ser, o vestir e o dizer em “Mulher” de Linn da Quebrada”, é realizada uma análise do discurso literomusical, na canção “Mulher”, com enfoque nas cenas enunciativas presentes na canção e na intertextualidade, que é quando um texto possui em seu interior elementos pertencentes a outro texto. Foi necessário, primeiro, definir o que é Análise do Discurso e como a disciplina categoriza a investigação de canções,

descrevendo o que é discurso, o que são as cenas enunciativas e as possibilidades da intertextualidade.

Em seguida, foi apresentada uma parte da biografia e da carreira da Linn da Quebrada, e por fim, a análise da canção “Mulher”, através da Análise do Discurso. Aqui vemos cenografias construídas pela letra da canção, essas que podem ser validadas socialmente pela memória coletiva, como também é apresentada a intertextualidade presente na canção, através de alusões e retextualizações de outros textos. Em seguida, o videoclipe “blasFêmea / Mulher” é analisado, mostrando como as roupas e adornos são usados para reiterar a performance da Linn, quais as relações que propõem, e de que forma a relação entre a identidade travesti, o vestuário e a linguagem se constroem.

2 METODOLOGIA

Neste capítulo será abordada a metodologia do trabalho, destrinchada em 5 seções que abarcam o tipo de pesquisa desenvolvido, com os objetivos gerais e específicos, a natureza da pesquisa e os procedimentos utilizados para atingir tal resultado. Também sendo mostrada a área de abrangência do trabalho, delimitando e descrevendo o objeto analisado, como em qual período se deu o processo de pesquisa e análise. São apresentadas as categorias analíticas, que norteiam o trabalho, e, por fim, é explicado o método utilizado para tratamento dos dados da análise.

2.1 Abordagem e tipo de pesquisa

Para o desenvolvimento do trabalho e a abordagem do tema exposto, determinados processos de pesquisa foram adotados para que os objetivos da pesquisa sejam atingidos. Inicialmente, foi utilizada a pesquisa bibliográfica com o intuito de descrever os conceitos, as relações e os fenômenos sociais necessários para compreensão da problematização do tema.

Esse tipo de pesquisa é desenvolvido a partir de um material já produzido anteriormente, com o objetivo de tornar o pesquisador ciente sobre as produções escritas, ditas ou transcritas referente ao tema que é pesquisado (Gil, 2002). Essa foi realizada através de livros, artigos, teses e dissertações, para que seja assim possível estar a par do tema e retratar conceitos como o processo de identificação, performatividade de gênero, a identidade de gênero travesti, simbologia do vestuário e a influência da linguagem na descrição da realidade e formação do sujeito.

Além da pesquisa bibliográfica, para abarcar o tema e contextualizar o trabalho, o uso da pesquisa documental também foi necessário, visto que, esta é nomeada também como uma fonte primária por englobar documentos, que podem ser escritos ou não, mas que possuem uma natureza de tratamento analítico diferente dos materiais usados na pesquisa bibliográfica (Lakatos; Marconi, 2003).

Este procedimento foi utilizado com intuito de investigar como se aplica a relação entre o vestuário e seus códigos, a marcação através da linguagem e a identidade travesti na vivência prática. A análise documental foi por meio da canção e do videoclipe “Mulher” de 2017, obra da artista, cantora e poetisa Linn da Quebrada, cujas produções foram divulgadas e estão disponíveis no site do *youtube*. A cantora foi escolhida, pois além de ser travesti, sua produção

desde o início da carreira possui letras de afirmação identitária presentes nas composições, que são fortalecidas pelo estilo de cantar de Linn. A artista costuma trabalhar com a repetição de certas palavras em suas canções, produzindo diferentes sentidos e demarcando questões identitárias, além de abusar da performance em seus videoclipes. A canção “Mulher” foi escolhida, por ser uma das primeiras canções de Linn após se entender como travesti, e por denotar na canção e no videoclipe questões que se atrelam e evidenciam a roupa e a linguagem como elementos constitutivos da identidade travesti.

Em relação à natureza da pesquisa, esta, possui teor qualitativo, visto que, a problematização exposta pelo tema depende de uma análise na qual é demonstrada a relação entre o vestuário, a linguagem e a identidade. Gil (2002) apresenta o valor da pesquisa qualitativa ao dizer que é um: “vaivém entre observação, reflexão e interpretação à medida que a análise progride, o que faz com que a ordenação lógica do trabalho se torne significativamente mais complexa” (Gil, 2002, p. 90).

Quanto ao tipo da pesquisa a ser utilizado, parte da necessidade de cumprir os objetivos propostos, sendo desse modo, mais adequado o tipo da pesquisa ser de teor explicativo. Gil (2002) exemplifica esse tipo de procedimento ao dizer que:

Essas pesquisas têm como preocupação central identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos. Esse é o tipo de pesquisa que mais aprofunda o conhecimento da realidade, porque explica a razão, o porquê das coisas. (GIL, 2002, p. 42).

Sendo assim, uma pesquisa explicativa busca compreender as relações que estabelecem os fenômenos, nesse caso, sendo utilizada para mostrar a forma na qual o vestuário, o vestir e a linguagem como decodificadora da realidade influenciam na construção da identidade travesti na canção e no videoclipe de “Mulher”, de Linn da Quebrada.

Junto ao caráter explicativo da pesquisa, o trabalho possui também um teor analítico interpretativo. Segundo Lakatos e Marconi (2003), o processo de análise textual se forma através de examinar os textos trabalhados em partes separadas, podendo assim, detalhar a pesquisa, para então, evidenciar as relações apresentadas relacionadas com a temática do estudo. Quanto ao aspecto interpretativo, este relaciona o entendimento da autora perante o tema com os questionamentos, e por meio da pesquisa, se busca uma resposta que elucide e explique o fenômeno estudado. Portanto, na análise interpretativa ocorre uma investigação sobre o que será utilizado da pesquisa bibliográfica, pois a fundamentação teórica a ser empregue no trabalho é aplicada em função do que está sendo pesquisado e dos objetivos do

estudo, sendo assim um processo de “[...] associação de ideias, transferência de situações e comparação de propósitos, mediante os quais seleciona-se apenas o que é pertinente e útil, o que contribui para resolver os problemas propostos por quem efetua a leitura” (Lakatos; Marconi, 2003, p. 23).

No entanto, para além da experiência identitária travesti agir como esclarecedora do tema, foi realizada uma análise discursiva arquivística, devido a investigação se dar por meio de documentos que irão verificar a hipótese proposta. Essa teve como intuito compreender, a partir da análise da comunicação do vestuário no videoclipe e do discurso da canção, não somente o que é dito pela cantora ou mostrado, mas entender o processo em que se formou e as atividades discursivas ali presentes, tendo como enfoque as cenas enunciativas e a intertextualidade proposta na canção. A fim de, através dos resultados da análise do discurso e dos signos vestimentares, retomar a relação linguagem, vestuário e identidade e apresentar como essa se evidencia na experiência da travestilidade e na prática discursiva da canção “Mulher” (Marquezan, 2009).

2.2 Área de Abrangência

A área de abrangência do trabalho se baseou na análise da canção e videoclipe de “Mulher”, de Linn da Quebrada. A canção que teve seu lançamento no dia 27 de janeiro de 2017, quando foi oficialmente gravada em uma apresentação ao vivo feita no estúdio Showlivre³, e se torna parte do primeiro álbum da cantora, é quando também o videoclipe vem a receber o nome de “blasFêmea / Mulher”. Para o desenvolvimento da análise, o trabalho abrange os estudos de gênero, abordando temas como identidade de gênero, performatividade e travestilidade. Como também abarca estudos da área da linguística e análise do discurso, tratando de assuntos como signos linguísticos, enunciação e discursividade.

2.3 Plano de Coleta de Dados

Para coletar os dados a serem analisados neste trabalho, foi necessário dividi-lo em etapas: 1) Pesquisa Bibliográfica: Escolha e revisão de referências bibliográficas para fundamentar a pesquisa, realizada através de livros, artigos, teses e dissertações, para abarcar a

³ O Showlivre é uma produtora de conteúdo digital de música ao vivo, que possui um canal principal de transmissão que é o *youtube*. Disponível em: <<https://showlivre.com/>>. Acesso em 12 de set. de 2024.

influência da linguagem e dos signos do vestuário na identidade. Com o enfoque em contemplar o tema referente a construção da identidade de gênero de pessoas travestis, moldadas por meio das práticas enunciativas e do vestir, de setembro de 2023 a agosto de 2024. 2) Pesquisa Documental: Pesquisa e escolha de uma canção e um videoclipe em meio às produções artísticas da cantora Linn da Quebrada para investigar as relações propostas pelo tema. E foi utilizado como base para a pesquisa documental a análise do videoclipe e canção da mesma canção, chamada “Mulher”, realizada de março a setembro de 2024. 3) Análise da Canção e Videoclipe: Análise do Discurso literomusical de “Mulher”, focando nas cenas enunciativas e na intertextualidade presente na canção, e análise do videoclipe, com pesquisa referentes as roupas e adornos utilizados e aos signos vestimentares apresentados. E, por fim, a reprodução dos resultados da investigação relacionando-os com o tema de agosto a setembro de 2024.

2.4 Categorias Analíticas

As categorias analíticas têm como intuito sistematizar os conteúdos e assuntos que fundamentam o trabalho. Como define Bardin (1977), podem ser substantivos, adjetivos, conceituações ou expressões que irão agrupar os assuntos a serem abordados na pesquisa de forma explicativa e pragmática. Tendo compreendido o que são as categorias analíticas, para esta investigação os termos e conceitos definidos são: travestilidade, códigos vestimentares e linguagem.

A travestilidade é um conceito que se encontra na dimensão da identidade de gênero, que é utilizada para definir não uma pessoa, mas sim, para abarcar a experiência identitária de gênero travesti. É fundada socialmente a partir do processo de diferenciação e de desvios das normas construídas pela binaridade de gênero. Ao cruzar essas fronteiras da oposição binária homem/mulher, ela denota as divergências da ordem compulsória sobre a relação do sexo/gênero/sexualidade explicitada por Butler (2003), pois essa ordem é fundamentada em princípios heteronormativos e genitalizadores (Bento, 2012). Portanto, a travestilidade conceitua e descreve uma expressão e experiência de gênero, que é a da pessoa que, ao nascer, tem o gênero masculino imposto, mas em seu processo de identificação com o gênero feminino travesti (Lanz, 2014).

Quanto ao vestuário, este possui códigos que são construídos em um contexto sociocultural e histórico, que tem o intuito gerar uma comunicação a partir da imagem construída pela roupa. É realizado socialmente um processo de significação, em que certas

características da indumentária vão recebendo atribuições de significados, que irão expressar algum aspecto do significante, no caso a peça de roupa, construindo os signos do vestuário (Barthes, 2006). Esses signos necessitam que haja uma compreensão social do que eles significam, para que a comunicação através dele ocorra e eles possam expressar diversas características sociais de um indivíduo, desde gênero e classe social à estilo e personalidade. Eles formam os códigos a partir do momento em que há essa necessidade de um sistema de regras, que possa ser validado pela sociedade e cultura, e, para que possa ser verificado, atenuando assim falhas na comunicação não-verbal dos signos (Cezar, 2019).

Por fim, a linguagem, que é conceituada como uma atividade social entre os falantes, sendo formada pela relação dicotômica entre a língua e a fala. A língua é tida como uma instituição social que é sistemática, não podendo ser moldada ou construída por um indivíduo, fixada socialmente pela língua falada pela comunidade a partir do aprendizado. Ela é responsável por formações de signos que significam e simbolizam os significantes, formando as palavras com sentido que são usadas para nomear os aspectos da realidade. Quanto à fala, ela é, apesar de não poder ser separada da língua e depender dela, individual, e permite alterações particulares e momentâneas. Portanto, na construção da linguagem, pela língua e pela fala, em que tudo é nomeado, perpassa o processo de enunciação e significação, que fazem com que a linguagem seja uma prática social de produção do sujeito (Barthes, 2006).

2.5 Tratamento de Dados

O tratamento de dados do trabalho foi realizado após a escolha da canção e videoclipe a serem investigados. O processo pelo qual se deu a análise da canção foi pelos dos conceitos da disciplina Análise do Discurso, focada no discurso literomusical, com base nos autores Maingueneau (2004, 2007, 2015) e Costa (2001, 2009, 2020, 2021), tendo sido selecionado para este trabalho o estudo das cenas enunciativas apresentadas em “Mulher” e da intertextualidade proposta na canção. Também foi analisada as roupas e adornos utilizados por Linn da Quebrada no videoclipe da canção, e relacionando-os com os conceitos apresentados ao longo do texto.

3 TRAVESTI: A IDENTIDADE DA DIFERENÇA

Para compreender a identidade travesti, e como essa é demarcada pela diferença, é necessário abordar certos conceitos primeiro. Neste capítulo, dividido em três seções, foi apresentado como o processo identitário se forma em uma constância e como nossas identidades se encontram fragmentadas. Para então, entendendo o processo da identidade social e cultural, adentrar em conceitos de gênero, identidade de gênero, performatividade, transexualidade e travestilidade. E, na última seção, é mostrado o processo de construção da identidade travesti na sociedade e na história, como se formou sendo diferenciada das normas médicas e socioculturais.

3.1 A identidade do indivíduo social

A identidade, partindo da conceituação sociológica, atua como algo que aproxima o indivíduo da sociedade. Tendo essas definições identitárias não só pertencentes às identidades culturais, mas também sendo internalizadas por indivíduos a partir das simbologias e significados que elas possuem, gerando um processo de definição da identidade individual e a noção do eu vinculada a nossa ocupação no mundo social e cultural. Dessa forma, “a identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados[...]”, conforme Hall (2006, p. 11).

O autor ainda aborda como esse vínculo entre a identidade e a estrutura vem se alterando dentro da pós-modernidade, em que se cria um processo de construção identitária que define como estas deixam de ser fixas e estáveis e passam a ter uma maior fruição entre diferentes nomenclaturas e identificações, fazendo com que o processo de busca pela identidade esteja em constante movimento e instabilidade. Isso gera como resultado, indivíduos que possuem suas identidades fragmentadas, às vezes até contrastantes e não totalmente resolvidas. Esse fenômeno vem a ser denominado, pelo autor, como crise de identidade, pelo fato de o indivíduo não possuir uma identidade permanente e isso fazer com que este se torne uma celebração móvel, um ser repleto de definições e diferentes identidades.

Contudo, além do indivíduo ser uma “celebração móvel” que está constantemente atribuindo a si, identificações, ainda constrói sua identidade num processo conflituoso ao longo do tempo. Bauman (2005) vai mostrar como as pessoas estão frequentemente e a todo momento

em busca de formas de identificação para conseguirem cunhar aquilo que são. A essa procura incansável ele nomeia como uma tentativa de alcançar o impossível, e essa busca acaba sendo como “tarefas que não podem ser realizadas no ‘tempo real’, mas que serão presumivelmente realizadas na plenitude do tempo - na infinitude...” (Bauman, 2005, p. 16-17). Isso ocorre, visto que a nossa identidade não é estática, ela precisa ser compreendida ao longo do tempo, e como, ela sofre alterações contínuas, nunca resulta em algo concreto, mas sempre está sendo moldada. Dessa forma, o autor diz que esse processo de busca identitária dependa talvez da infinitude do tempo, pois nossa identidade permanece incompleta e em processo de construção (Bauman, 2005).

Além de tratar sobre a fragmentação identitária que ocorre na pós-modernidade, Hall (2006) também aborda a questão de como a identidade não é inata, mas concorda com essa ideia de que a construção da identidade é temporal realizada em um processo, tanto que defende que a identidade seja nomeada como uma identificação.

A identidade surge não tanto plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (HALL, 2006, p. 38-39).

Dessa forma, é pela ideia fantasiosa de uma identidade concreta e concisa, que torna constante o processo de formação identitária, pois ocorre por meio de processos inconscientes, em que se está em busca de algo que seja unificado. Então, Hall (2006) define como não deveríamos mais conceituar identidade e abordá-la como algo finalizado ou que possui um resultado, mas sim como um processo em continuidade, deveríamos trabalhar com a conceituação de identificação, pois essa não depende da fantasiosa noção de totalidade do indivíduo.

E nesse processo de identificação em busca da identidade ou das diversas identidades pessoais, não só se sabe que é um processo dependente do tempo, mas também ocorre sem a comprovação de que em algum momento se terá uma conclusão sólida do que se é. Bauman (2005) utiliza da metáfora do quebra-cabeça para abordar esse ideal de permanência identitária, dizendo como um jogo de quebra-cabeças, ao ser montado, se sabe quantas peças possuem e qual a imagem final a se atingir. No entanto, isso não ocorre com a identificação, visto que, só consegue comparar a busca pela identidade ao quebra-cabeça, se considerar que ele está

incompleto, sem todas as peças, onde jamais se saberá quantas peças serão e qual será a imagem final (Bauman, 2005).

Tendo compreendido isso, é possível analisar como essas mudanças e instabilidades direcionam para que as conceituações sobre o sujeito moderno se alterem, e construam consigo uma história, uma biografia. A partir do momento que o indivíduo, na modernidade, desenvolve sua noção de ser por meio dessas fragmentações identitárias, temporais e através das relações sociais pela qual somos representados em meio aos sistemas culturais em que estamos incluídos, se dá então o seu “nascimento”, a criação de uma história. E com as mudanças identitárias que podem vir a ocorrer no processo de identificação podemos observar a “morte” dessa narrativa (Hall, 2006).

3.2 Gênero, identidade e performatividade: é trans ou travesti?

Para compreender como a experiência identitária de pessoas trans passa pelo processo de identificação e sutura do sujeito à sociedade, enquanto revela os limites sociais impostos por um sistema binário e heteronormativo, é preciso entender e definir conceitos como gênero, identidade de gênero, transgeneridade, transexualidade e travestilidade (Bento, 2012).

Butler (2003) conceitua gênero se distanciando e criticando a visão essencialista que ainda era defendida no meio científico até sua primeira produção sobre performatividade, em que se acreditava que o gênero possuía alguma verdade ontológica sobre o corpo-sexuado. Isso construía sobre a relação sexo, gênero e sexualidade, uma normatização heterossexual, que descartava a naturalidade de diferentes sexualidades, tratando-as como transtornos psicológicos e conceituando o gênero como parte da essência do indivíduo.

Portanto, ao criticar a naturalidade do gênero, a autora defende que este é construído socialmente, pelo discurso produzido pelo corpo, tornando o gênero uma construção performativa. Esta que é fabricada através de atos e atuações estilizadas, com base na construção social e cultural do que é feminino e masculino, determinando que tipo de ação é pertinente a mulher e ao homem. E esses atos também dependem da ação do tempo, pois o conceito social, do qual é próprio de cada gênero, se forma em determinado período histórico. Além do mais, precisa da repetição constante para que seja performativo, e que assim possa generificar o sujeito (Butler, 2003). Assim, os atos de gênero, sendo aprendidos e impostos através do viés cultural, fazem com que existam hierarquias de poder e de valor sobre os ideais de feminilidade e masculinidade, que estão atrelados à visão de qual identidade de gênero

pertence tais características, tendo como intuito homogeneizar os comportamentos esperados das identidades de gênero (Grossi, 1998).

Desse modo, o processo de se identificar com determinado gênero ocorre a partir do sentimento individual, mediante a sua própria identidade, sendo uma questão particular e objetiva. No entanto, essa identificação é influenciada pela noção que o sujeito possui sobre as normas e convicções relacionadas ao que é considerado feminino e masculino, que se forma em meio a rotulação e socialização dos indivíduos, seja como mulher ou homem com base no corpo-sexuado. Portanto, se identificar com determinado gênero se mostra um processo que depende do sentimento individual sobre sua identidade. Em resumo, se define identidade de gênero como o gênero que a pessoa se reconhece subjetivamente mediante as normas sociais de feminino e masculino que são internalizadas (Grossi, 1998).

Ao abordar o conceito de gênero e identidade de gênero é possível alcançar o conceito de transgeneridade e definir as identidades transgênero, transexual e travesti. No cerne, as nomenclaturas identitárias utilizadas para definir a identidade de gênero de pessoas transexuais descrevem uma experiência identitária em que o sujeito não se identifica com o gênero imposto, e reivindica a identidade de gênero que se reconhece. A transgeneridade, transexualidade e travestilidade compartilham esse significado de serem um desdobramento identitário, que ocorre devido ao conflito individual com as normas de gênero e os papéis sociais impostos, fazendo com que seja uma experiência de transição entre aquilo que não se é para aquilo que se entende ser, identificando-se a partir da noção cultural de gênero (Bento, 2012).

Contudo, ao definir, em conjunto, as experiências identitárias sobre transgeneridade, transexualidade e travestilidade, surge o questionamento de qual seria a diferença entre elas. A identidade transgênero se diferencia das outras porque foi sendo atribuída a ela uma noção de universalidade, sendo usada como um termo guarda-chuva, com o intuito de definir todas as identidades que transcendem as normas de gênero, fundamentadas na diferença sexual (Bento, 2017).

O maior questionamento se estabelece nas perguntas: qual a diferença entre uma mulher trans e uma travesti? Qual a demarcação de gênero que diferencia ambas as experiências identitárias? A partir do momento em que há uma afirmação identitária, esta carrega consigo uma cadeia de negações sobre tudo aquilo que não se é. Isso se constrói - o ato de se identificar e de se diferenciar de algo - por um processo chamado de diferenciação. A diferenciação, em seu processo de se definir como o “nós” e se diferenciar do “deles”, forma relações de poder e

hierarquia que fazem com que certas identidades sejam fixadas, normatizadas socialmente e outras sejam excluídas e marcadas como diferentes (Silva, 2014).

Em meio as oposições binárias em que o conceito de diferenciação se baseia - no caso das identidades de gênero se tem homem e mulher como as identidades fixadas devido a classificação social cisnormativa⁴ das identidades de gênero - as experiências identitárias de pessoas trans se tornam demarcadas pela diferença e pela negação (Silva, 2014). E como diz Bento (2012), a forma dessas identidades romperem com conceito do binarismo sistemático de gênero, que se apoia no determinismo biológico, é apresentando o caráter da artificialidade das identidades fixas. Com a fixação das identidades cisnormativas, experiências como a transexualidade e a travestilidade cruzam as fronteiras do que é imposto socialmente para as identidades de gênero, movendo-se de forma livre no território subjetivo da identificação e não respeitando aquilo que foi demarcado, mostrando como a identidade fora dessa fixação pode ser ambígua e denotar o caráter artificial das fronteiras da identidade (Silva, 2014).

Portanto, ao reproduzir esse conceito de diferenciação, para discernir, pelas individualidades, as identidades mulher transexual e travesti, se torna complexo de compreender quais papéis e ações de gênero fazem essas identidades se diferenciarem. Pois, sabendo que o gênero se constrói pelo ato performático, que depende da temporalidade e da repetição para que generifique o sujeito, ao se ter mulheres trans e travestis realizando os mesmos atos performativos e não possuindo distinção em suas ações e papéis de gênero, a diferença buscada entre tais identidades não se encontra no modo de viver ou na performatividade de gênero (Bento, 2012).

E ao não possuir uma diferença na performatividade de gênero, que defina o que é uma mulher trans e o que é travesti, ocorre uma demarcação social do fenômeno que Bento (2012) define como a “genitalização das identidades” que é gerada pela “medicalização das identidades”. Essa visão busca caracterizar as mulheres transsexuais como pessoas que desejam ou passaram pela cirurgia de redesignação sexual⁵ e as travestis como pessoas que estão confortáveis suas genitálias, tomando como base a anatomia do indivíduo e determinações médicas para demarcar uma diferença identitária.

⁴ Cisgênero, ou a abreviação cis, define a pessoa que se identifica com o gênero que lhe foi imposto ao nascer. E cisnormatividade caracteriza as identidades cisgeneras serem fixadas socialmente e tratadas como a norma.

⁵ Também chamado de processo de transgenitalização, a cirurgia de redesignação sexual é uma alteração corporal em que certas pessoas trans perpassam para alterar seu órgão genital. No caso de mulheres trans e travestis, de um pênis para uma vagina e no caso de homens trans o processo inverso (Bento, 2012).

Toma-se a parte (as genitálias) pelo todo (o corpo). É como se a genitália fosse o corpo. Esse movimento de construir o argumento metonimicamente espelha a própria interpretação moderna para os corpos, em que o sexo define a verdade última dos sujeitos (BENTO, 2017, p. 179).

Essa definição apresenta uma marcação social e gera uma diferenciação entre as identidades, que são postas sobre esses corpos como forma de opressão. Bento (2012) critica esse discurso genitalista que pratica um determinismo biológico perante o gênero, e que tenta justificar que o processo de identificação com o gênero se resume apenas a genitália. E essa genitalização das identidades trata a genitália do indivíduo como algo que determina essencialmente o gênero, o que acaba gerando uma marcação social sobre o corpo-sexuado de pessoas trans e travestis. Esse genitalismo, fundamentando o gênero também é rebatido pelo conceito de performatividade de Butler (2003) que afirma que gênero é uma construção sociocultural reiterada e não parte da essência inerente ao sujeito.

Assim, se tem essas duas identidades, que descrevem em seu cerne a mesma experiência, de que uma pessoa que foi declarada e socializada como homem com base em seu corpo-sexuado, ao passar por seu processo subjetivo e particular de se identificar o gênero diferente do imposto, se entende como pertencente ao gênero feminino e passa pelo processo de transição de gênero e se nomeia como mulher trans e/ou travesti (Bento, 2012).

Desse modo, as diferenças entre essas identidades no contexto histórico, social e cultural atual se encontram na autoidentificação do indivíduo como mulher trans, travesti ou ambos, visto que não são identidades contraditórias e dependem de como a pessoa reconhece a própria identidade de gênero e se declara a partir dessa percepção (Bento, 2012). Com isso, a busca por diferenças denota, mais ainda, as similaridades entre essas identidades, como afirma Bento (p. 71, 2012) ao dizer que: “talvez o esforço permanente em definir limites e incomensurabilidades sejam indicadores de proximidades entre estas duas expressões identitárias.”

Entretanto, mesmo que conceitualmente essas identidades não possuam diferenças que possam ser determinadas pela performatividade de gênero ou pelas diferenças anatômicas, foi atribuída a experiência da travestilidade uma estereotipação sexualizada e uma marginalização, que impactam na vivência das identidades trans em geral. Contudo, ao longo da história dessa identidade no Brasil, houve uma marcação opressiva e negativa sobre o que é ser travesti, gerando um processo de diferenciação, que fazia pessoas trans buscarem não se identificar como travesti e se afirmarem como algo que divirja desse termo, devido a toda marcação da diferença sofrida por essa identidade (Bento, 2017).

3.3 De se travestir a ser Travesti: a travestilidade como identidade social

A formação identitária do indivíduo se baseia não somente nas significações e nomenclaturas que aderem ao seu eu, mas depende também de uma identidade social, que é construída pela sociedade, história e cultura, onde o indivíduo se encontra inserido (Hall, 2006). Assim acontece com a identidade travesti no Brasil, que é uma identidade de gênero que se formou em determinado período contextual, e essa construção ocorreu através de um longo processo de diferenciação, marcações excludentes e denominação do que é a outra pessoa. Essa descrição do outro se inicia pelos discursos científicos que estão repletos de determinismo biológico e tendem a reduzir o ser social às suas anatomias (Bento, 2012).

3.3.1 A medicalização identitária

Ao estudar a travestilidade, a diferenciação e nomeação do outro se inicia pela medicalização das identidades, onde as ciências psi (psicologia, psiquiatria e psicanálise) junto ao estudo da sexologia procuram definir as pessoas que atualmente denominamos como trans, sejam elas transgêneros, transexuais ou travestis (Bento, 2017). Nessa busca pela classificação, temos a primeira vez um termo sendo usado para referenciar o que hoje entendemos como travesti. A palavra *transvestite* é empregada no estudo do médico e sexólogo alemão Magnus Hirschfeld em seu livro *Transvestites: the erotic drive to cross-dress*, de 1910. Este teve o intuito de definir e caracterizar pessoas que vestem roupas do gênero opostos por motivações sexuais. O autor caracteriza esses indivíduos como “transexuaispsíquicos”, denotando um desvio comportamental (Feliciano, 2023).

Nas décadas de 1950 e 1960, os estudos sobre “travestismo” e “transexualismo”⁶ se intensificam e surgem trabalhos que os definem. Harry Benjamin, sexólogo alemão e considerado o precursor e fundador das conceituações contemporâneas dos termos clínicos “travestismo” e “transexualismo”, desenvolve e descreve tais conceitos em seus artigos e no livro *The transsexual phenomenon*, de 1966. Nestes trabalhos o autor aborda como essas experiências seriam problemas de saúde, comportamentais e de caráter do indivíduo, e que elas deveriam ser tratadas (Leite Jr., 2008).

⁶ Os termos travestismo, transexualismo e as classificações identitárias que terminavam com o sufixo -ismo indicava transtornos comportamentais e condutas sexuais perversas. Esses termos foram caindo em desuso após a luta de movimentos sociais LGBTs reivindicarem contra essa marcação opressiva de suas identidades (Bento, 2017).

Ao abordar o “travestismo” em específico, mesmo o considerando uma anormalidade e um desvio que habita no âmbito da sexualidade, era mais caracterizado pelo fato comportamental do que pelo sexual, pois é utilizado para definir aqueles que utilizam o vestir por motivações que tendem a ser eróticas, alterando seu comportamento e não necessariamente buscando alterar algo inerente ao sexo do indivíduo.

No entanto, são analisadas situações em que o “travestismo” não possuía estímulos sexuais e era oriundo de um desconforto com o seu gênero (Leite Jr., 2008). Com isso, Benjamin (1999) categoriza os “desviantes” por grupos e cada grupo tinha diferentes tipos. O grupo 1 era reservado para quem se encaixava no conceito de “travestismo”, em que o tipo 1 deste grupo era “pseudo-travesti”, definindo quem utilizava roupas do gênero oposto de modo eventual, o tipo 2 era “travesti fetichista”, que classificava quem se vestia com determinadas roupas do gênero oposto com intuítos eróticos. E por fim, o tipo 3 define o que seria “travesti verdadeiro/a”, que era reservado para quem possuía tendências e desejo de performar o gênero oposto desde a infância. Contudo, não havia vontade desses de passarem por alterações corporais para se adequar a determinado gênero ou de inclusive se hormonizar.

Ao analisar a definição do tipo 3, vemos que a descrição da identidade travesti, ainda existe imaginário cultural atual, de serem pessoas que não sentem desejo de cirurgias transgenitalizadoras e alterações corporais ou hormonais. No entanto, ocorre o processo que Bento (2012) aponta e critica da medicalização das identidades gerarem uma genitalização da identidade de gênero, não tratando o gênero pela performatividade, mas sim pelo corpo-sexuado.

E outra questão a ser debatida sobre essa definição de Benjamin (1966) seria sobre a noção de “verdadeiro/a”. Quando se aponta a verdade intrínseca de alguma identidade, esta deveria emular algum exemplo original, o que não acontece, visto que a performatividade de gênero se constrói no ato, então todo sujeito é constantemente generificado por suas ações que não são baseadas na mulher, homem ou travesti verdadeiro, pois todas essas identidades são construídas socialmente e temporalmente por uma performance que carece de originalidade (Leite Jr., 2008).

Esses discursos que buscam constantemente ter como a régua final e verdadeira da diferenciação, a anatomia do corpo sexuado, falham em compreender o indivíduo e sua identidade como algo que se forma em um contexto social por meio da representação e performance (Bento, 2012). E a crença na dualidade presente no sexo, em que o corpo-sexuado seria o que define o gênero do sujeito, não considera como esse binarismo sexual ocorre pelo

gênero. A diferença que é encontrada anatomicamente no corpo, não define o gênero, mas o sexo, que é generificado pelas normas de gênero (Leite Jr., 2008). E por fim, a busca por algo que seria “verdadeiro” diante a ciência e a natureza, para assim tentar tratar ou corrigir os possíveis desvios identitários, além de gerar uma hierarquização entre as identidades e genitalizá-las, só mostra a artificialidade e falta de originalidade existente nas próprias identidades fixadas socialmente (Bento, 2012).

3.3.2 *A identificação das disfarçadas*

A formação da identidade social travesti no Brasil se constrói por exclusões constantes que marginalizam essa experiência identitária, fazendo com que essa seja associada socialmente com prostituição, sexualidade, erotismo, fetichismo e algum tipo de disfarce ou enganação. No entanto, essas atribuições não passam de uma marcação opressiva da identidade, que busca diferenciá-la e gerar um distanciamento das identidades, que se encontram fixadas no sistema binário de gênero (Feliciano, 2023).

Entretanto, mesmo compreendendo que a sexualização e erotização da identidade travesti é uma atribuição indevida e que essa é uma experiência do gênero feminino, ao analisar a história da identidade não é possível dissociá-la da história da homossexualidade no Brasil, ou, inclusive, da história da prostituição masculina. Então, entendendo que uma não é formadora ou consequência da outra, isso ocorre principalmente pela travestilidade e homossexualidade, por certo período, compartilharem um mesmo espaço social e contexto cultural. Espaços em que ambos performavam certa feminilidade, que ao olhar externo, cis e heteronormativo - e daqueles que pesquisavam esses grupos, seja por falta de sensibilidade, conhecimento ou até por um silenciamento - englobaram ambas as vivências dissidentes como uma experiência única (Roberto, 2021).

No Brasil, a prática de “se vestir de mulher” é datada desde a época da primeira parte do século XX, onde pessoas que eram lidas socialmente como homens se travestiam, e muitas das vezes isso ocorria onde os indivíduos que se prostituíam. No período, foi intensificado a comercialização do sexo e da prostituição devido ao processo de urbanização que acontecia no Rio de Janeiro, e com a desigualdade social crescente, a venda do próprio corpo e a mercantilização do sexo se tornou uma das poucas opções viáveis para os mais desafortunados e para os desviantes das normas. Os “homens efeminados” que se prostituíam nesse momento após o fim do império, passaram a ser nomeados/as como as bonecas, termo que foi

gradualmente caindo em desuso e sendo substituído somente na década de 1970 pelo termo e identificação travesti (Roberto, 2021).

A palavra travesti chega ao Brasil nessa primeira metade do século XX em meio às festas populares, eventos de carnaval e pelo contexto artístico e teatral. É um termo que se origina da língua francesa e a palavra é moldada para contexto sociocultural da América Latina (Leite Jr., 2008). Do francês, a palavra *travestite* é o ponto de origem para as classificações e identificações que surgem posteriormente para definir quem é travesti. A partir do termo francês se constrói a definição *transvestire*, que seria a junção dos termos “trans”, que significa “além de” no latim, e do termo “vestire”. O *transvestire* surge para nomear aqueles que exageravam no modo de vestir. O termo se popularizou por meio aos italianos, que fizeram uma alteração para *travestito* e foi atribuído mais um sentido para a palavra, a noção do disfarce. Essa definição foi inserida na cultura francesa para classificar os homens que se disfarçavam, se vestiam de mulher e atribuíam a si um falso comportamento (Roberto, 2021).

O termo e seu sentido foram logo relacionados com o meio teatral e ao chegar ao Brasil, foi utilizado para definir, seja nas festas carnavalescas ou no mundo do teatro, os sujeitos que se disfarçavam do gênero oposto, independente do sexo, orientação ou identidade de gênero. Surge assim, a denominação para definir a prática desses indivíduos, a palavra travestida, que é um abasileiramento da palavra *transvestire*. O sentido atribuído ao termo pelos franceses e italianos foi mantido de mesmo modo, na versão brasileira palavra. Todo o sentido de disfarce, de ambiguidade e de representação de uma “mentira” que o termo travestida carrega, formou posteriormente a marcação da identidade travesti como um ato de disfarce e enganação da cisgeneridade (Leite Jr., 2008).

Para a demarcação da identidade travesti como a representação de uma “mentira” ser uma afirmativa válida, demandaria que houvesse atos de gênero “verdadeiros”, baseados em uma identidade sem influências da sociedade, o que não existe, visto que a identificação é um processo social e o gênero depende da cultura e da temporalidade. Como os atos de gênero são o modo que o corpo discursa a noção cultural de gênero internalizada, estes são performativos, e assim, por dependerem da cultura e das atuações estarem constantemente construindo o gênero, não há uma identidade preexistente a ele ou a cultura pela qual este possa ser medido como verdadeiro ou falso (Butler, 2003).

Tanto que, a autora questiona a noção de que há uma identidade preexiste a ser emulada ao dizer: “Em que medida é a “identidade” um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da experiência?” (Butler, 2003, p. 38). Ao afirmar que a identidade não deveria ser a

fixação de uma norma, mas sim a descrição de uma experiência, a autora critica a ficção heteronormativa em regular as identidades de gênero, clamar uma identidade fixada como verdadeira. No entanto, seriam verdadeiras em quais parâmetros? Tão verdadeiras quanto quem? (Butler, 2003).

Ainda na primeira metade do século XX, mesmo com a mercantilização do sexo e a existência dos “homens efeminados” que se travestiam e se prostituíam no Brasil, o policiamento dos costumes se intensificara, fazendo assim com que as festas de rua e de carnaval fossem um dos poucos ambientes de liberdade para performar feminilidade e “se vestir de mulher”, para quem se identificava com o gênero feminino ou até para quem só desejava o praticar a performance de modo artístico. Socialmente, essas práticas eram lidas como “pederastias”, mas mesmo vistas com maus olhos, recebiam um certo aval social durante as festas de carnaval, pois aquela performance se findaria junto com o feriado e nas quartas-feiras de cinzas todas as normas de gênero se ‘reinstaurariam’ (Roberto, 2021).

No entanto, mesmo com essa vista grossa da sociedade hegemônica para toda a “pederastia” dos desviantes nas festas de rua, o Estado brasileiro começou a criar leis que pudessem criminalizar essas práticas performáticas, mesmo nos períodos de festas. Leis como o artigo 379 do código penal de 1890, “do uso de nome suposto, títulos indevidos e outros disfarces” que era para punir e encarcerar aqueles se travestiam, usando roupas do gênero oposto, ou qualquer outro tipo de “mentira” que disfarçava seu gênero real. Outras intervenções penais que marcaram e muito perseguiram esses indivíduos ao longo do século XX, foram as de 1941, no artigo 59 que ficou conhecido como “lei da vadiagem e crime de importunação ofensiva ao pudor” (Roberto, 2021).

Em meio a toda essa punição do Estado, o que impactou diretamente na construção da travestilidade como identidade no Brasil foram as coberturas jornalistas dessas festas populares. Os diversos jornais e revistas, que cobriam os festejos dos não-normativos, ao verem as pessoas nesses eventos se travestindo e transformando-se a partir do vestuário, adornos e performance, se preocuparam em diferenciá-los e nomear os sujeitos que praticavam esses atos. Contudo, foi sendo percebido que havia uma diferença entre aqueles que se fantasiavam e performavam⁷ a feminilidade com certa comicidade, extravagância e as pessoas que buscavam mimetizar o feminino. Com isso, buscaram formas de definir e diferenciar a prática do transformismo para

⁷ Glubsberg (2009) aborda como na performance o que interessa é o processo de tudo que a forma, sua continuidade, seu desenrolamento, que tem como intuito uma manifestação final. Diferente da performatividade que é contínua, a performance se finda e não pode ser repetida igualmente

essa performatividade feminina de gênero, e em 1953, na revista *Manchete*, é a primeira vez que a palavra *travesti* é utilizada como identidade por um meio de comunicação (Roberto, 2021).

Assim, como os festejos populares contribuíram para moldar a identidade *travesti*, outro espaço que essas pessoas também tiveram certa liberdade performática foram nos teatros. Nestes eram ambientes, poucas mulheres *cis* atuavam, pois as que estavam no palco eram consideradas prostitutas. E estar nesse espaço era vergonha social para uma mulher *cis*, visto que seria associada à prostituição, porém ainda se buscava a atuação do feminino pelos homens que frequentavam esses teatros, e surge assim a arte do transformismo, no início do século XX, principalmente no estado do Rio de Janeiro. Mesmo existindo as leis e o policiamento do vestir, estas leis só eram utilizadas quando era conveniente para a sociedade dominante, e o transformismo era aceito pela moralidade social. Portanto, geralmente, tais leis serviam para punir as *travestis* marginalizadas que sobreviviam da prostituição (Oliveira, 2019).

Os espetáculos das transformistas tomaram espaço na cena teatral e cultural do país ao longo do século XX. Nesses, era performada a feminilidade junto a uma demonstração de glamour e luxo, atribuindo um tom de misticidade e sedução às apresentações dos que seriam “homens vestidos de mulher”. Em um primeiro momento, esses espetáculos eram mais reclusos e voltados quase totalmente para o público masculino, mas em meados do século a arte se popularizou culturalmente e midiaticamente, as transformistas viajavam para o exterior para fazerem suas apresentações, mas com a chegada da ditadura militar e o fortalecimento das punições muitas dessas atrizes foram morar no exterior. (Roberto, 2021).

E por fim, em meio a todo esse processo de diferenciação e afirmação, se constrói no Brasil a identidade de gênero *travesti*, que começa a se firmar socialmente como identidade na década de 1970. É uma identidade feminina, que não possui diferenças performáticas das mulheres *trans*, portanto, ainda pelo histórico de demarcação e exclusão, se mantém sendo associada culturalmente à prostituição, sexualidade, promiscuidade, vulgaridade e enganação (Feliciano, 2023).

Portanto, *travesti* é uma divergência identitária da norma de gênero e é formada nesse contexto nacional explicitado, o que faz a identidade *travesti* ser uma produção identitária típica e particular da cultura brasileira. Pois, mesmo com identidades similares à *travestilidade* em certos países da América Latina, isso se deu por influência da cultura brasileira, e devido aos aspectos antropológicos e sociais da identidade de gênero *travesti*, ela se torna um produto singular, só existente no Brasil (Lanz, 2014).

4 OS SIGNOS VESTIMENTARES

O estudo do vestuário, devido à complexidade do sistema de moda, permite que a análise da indumentária possa ser feita por diferentes áreas de pesquisa, havendo a possibilidade de compreender os discursos produzidos pelo vestir através de vieses como o histórico, sociológico, tecnológico e econômico (Calanca, 2008). Para além desses campos de estudo que examinam o vestuário, outra área que deve ser considerada como base para os estudos do sistema de moda é o campo da semiótica. Temos o entendimento de que as peças que compõe a indumentária não só são utilizadas pela funcionalidade que possuem, mas também devido ao que comunicam. O vestuário constitui, assim, um veículo de significação, através de signos que geram representações sociais nos corpos vestidos (Barthes, 1982).

Portanto, com o intuito de realizar uma análise do vestuário pelo viés semiótico, se torna necessário compreender os signos, símbolos e códigos que são atribuídos às roupas e as tornam objetos comunicativos. Para que haja um sistema de signos, que tenha a capacidade de transformar o vestuário em instrumentos comunicativos, é necessário compreender como eles se constroem. Os signos se formam a partir de um processo de significação, que é a relação entre o significante e significado, produzindo assim o signo. O significante, no caso do vestuário, são as roupas e os adornos, e os significados são os sentidos atribuídos pela sociedade à essa peça. Esse processo de significação não é aleatório ou facultativo, mas construído culturalmente e de modo unilateral pelo sistema de moda (Barthes, 2006).

Desse modo, a semiótica do vestuário se constrói por um sistema de signos que definem a posição social do indivíduo, conforme este se apresenta ao mundo, enquanto o relaciona com a cultura na qual ele se insere, seja por diferenciação ou por aproximação. Além de moldar e relacionar o indivíduo à cultura, os signos vestimentares têm seu significado moldado através da cultura dos códigos estabelecidos pelo sistema de moda. Ao serem imputados às roupas e adornos em determinado período, produzem uma significação social do sujeito vestido, que depende da temporalidade para que seja compreendida plenamente em função do contexto em que o signo foi constituído (Calanca, 2008).

O signo se estabelece a partir dessa ordem, significante e significado, onde o significado não é na verdade o objeto sobre o qual se fala, mas sim a representação psíquica do que seria o objeto ou do que ele simboliza culturalmente, sendo assim o significante o mediador do significado (Barthes, 2006). Portanto, os signos estabelecidos pelo sistema de moda constroem significados simbólicos sobre o vestuário e, ao serem imputados nas roupas e adornos ocorre

uma transferência desses signos para produtos culturais comunicativos, fazendo com que o sujeito, ao se vestir, esteja sempre comunicando algo, conforme os símbolos contextuais que foram atribuídos aos produtos culturais da indumentária (Cezar, 2019).

A partir desses signos e simbologias culturais se constroem os códigos da indumentária que são um conjunto de regras e equivalências referentes à comunicação do vestuário, em que são determinadas certas normas, quanto aos significados simbólicos da vestimenta. Códigos esses que podem ser categorizados como “fortes ou fracos”, não necessariamente pela intensidade em que esses impactam socialmente, mas pelo caráter de constância. Existem códigos vestimentares que denotam e comunicam características como gênero e classe social, que são “fortes” por essas demarcações não se alterarem com frequência, diferente dos códigos relacionados a tendências momentâneas, sendo assim considerados “fracos” (Eco, 1982).

Tais códigos se mostram necessários, pois, perante a comunicação proposta e determinada pelo sistema de moda, através da vestimenta, se torna necessária uma forma de “escritura” sobre os simbolismos e seus significados, que seja reconhecida em meio aos indivíduos pertencentes a uma mesma cultura. Desse modo, a comunicação não verbal, iniciada pelos signos atribuídos às roupas, passa a fazer sentido no contexto em que esses sujeitos estão inseridos (Cezar, 2019).

Esse sistema de regras e equivalências que regem a comunicação da vestimenta validam a análise da indumentária e do sistema de moda também pelo viés da linguagem, sendo assim o ato de vestir operando como uma sintaxe, definido por conta de como os códigos dependem de uma ordenança e concordância social e cultural e, por ser como um sistema de regras a ser seguido (Calanca, 2008). Portanto, definindo esse sistema como uma linguagem da indumentária, pode-se considerar que o vestuário fala e pela sua comunicação social e contextual, as roupas e os códigos direcionam os indivíduos, ao se vestirem, a “falar de modo gramaticalmente correto” (Eco, 1982, p. 15-16). O que Eco (1982) chama de “falar gramaticalmente correto” seria se vestir de forma condizente com as normas impostas pelos códigos da vestimenta, que compõem esta linguagem.

Com a leitura dos signos e símbolos através de uma comunicação não verbal, pode-se considerar que tem uma margem para que haja uma interpretação subjetiva de determinado signo, no entanto, os códigos dependem que socialmente se saiba o que pretende comunicar, para que haja a transmissão da mensagem simbólica. Mesmo que o sentido atribuído ao que é comunicado seja influenciado pela subjetividade do indivíduo, o significado é parte do processo de construção do signo cultural, o que o faz ser um fato social (Cezar, 2019).

Por fim, “o vestuário assegura a passagem do sensível para o sentido” (Barthes, 1967, p. 286). A vestimenta se torna responsável pela comunicação através de atribuição de sentido pelas transferências dos signos para as produções culturais simbólicas, que formam os códigos e geram as comunicações. Assim, o vestuário adquire uma noção de valor no campo da comunicação, pois apesar das roupas serem objetos funcionais, isso se torna secundário, pois em primeira instância, elas são objetos comunicativos (Eco, 1982).

4.1 Os signos do vestuário moldando a identidade

A simbologia da vestimenta, assim como o processo identitário, não é estática, ela se altera dependendo da cultura que se analisa, do período que ocorre e do grupo que a usa. A roupa consegue carregar signos e marcações sociais, que geram o fenômeno de diferenciação. Ao mesmo tempo em que a roupa é usada para definir certo tipo de individualidade e moldar o sujeito, a pessoa ainda busca ser pertencente a algum grupo, fazendo com que o traje carregue essa representação individual e social, ao mesmo tempo (Monteiro, 1999).

Nessa relação existente entre o indivíduo e a sociedade, na qual este encontra inserido, a presença do vestuário se mostra necessária para significar o corpo e identificar o sujeito, sendo o ato de vestir responsável pela construção do corpo significante. E esse corpo vestido, através da comunicação dos signos e símbolos entrelaçados na roupa, forma a linguagem do corpo, que molda a identidade de quem veste (Calanca, 2008).

O corpo é tido como significante, pois é nele onde se inscrevem os valores e símbolos da cultura desde o nascimento, tendo-o como um receptor e canalizador das produções culturais e dos signos, sendo uma representação social que foi construída devido a cultura onde ele está introduzido. Portanto, é atribuído ao corpo essas significações, que fazem com que ele se construa discursivamente, no contexto sociocultural. Mesmo visto constantemente como a parte biológica do sujeito, o corpo se forma na cultura, pela vida social que possui, não sendo algo originário do indivíduo, mas sim, performado na temporalidade, que junto a simbologia do vestuário, produz e legitima o indivíduo e sua identidade (Maluf, 2001).

Portanto, é necessário compreender o impacto que o vestuário possui com sua comunicação na formação do indivíduo, pois a escolha do que será vestido, com base nos signos, é um processo que ocorre majoritariamente de forma inconsciente, mas é diretamente delineado pela forma na qual este deseja ser visto e o que pretende transmitir com aquilo que

se veste. Logo, o vestir se compreende como diferentes formas de falar sobre seu eu ou formas de também construir outros “eus” (Wittmann, 2016).

Tendo pontuado como o ato de vestir é carregado de simbolismos e motivações, o não vestir também é influenciado por diversos fatores socioculturais, que aparecem no desejo de se distanciar e se diferenciar das identidades sociais que usam determinadas roupas. Portanto, o vestuário, pelos seus códigos e signos, atinge na percepção do indivíduo sobre si e em como este busca se apresentar através de uma comunicação não verbal, criando assim uma relação entre o eu interno e o eu social, que se relaciona e se expõe à sociedade. Em meio as regras do sistema dos códigos vestimentares, o indivíduo fica dividido entre o desejo de se expressar enquanto se diferencia e a busca por estar em concordância com as normas gramaticais da linguagem do vestuário. Assim, o vestir e as roupas formam uma espécie de pele social, de múltiplas utilidades e funções, significando o sujeito, representando socialmente o que se deseja, se distinguindo dos diversos e formando a identidade do indivíduo (Lanz, 2014).

4.2 O vestuário generificado e seus signos

Com a conceituação de gênero explicitada no capítulo anterior, abordando como este é construído a partir da internalização da noção cultural do feminino e masculino e depende que os atos sejam reiterados no tempo para que se construa, podemos assim compreender como o vestuário se tornou necessário para a construção da performance e da própria identidade de gênero. A formação do gênero moldada pelo vestir, só ocorre devido aos significados de feminilidade e masculinidade, que foram e são atribuídos às vestimentas, produzindo assim signos, que por causa do sistema de normas binárias de diferenciação dos gêneros, são estabelecidos como regras socioculturais a serem seguidas, o que torna esses signos generificados, códigos vestimentares (Wittmann, 2016).

A moda como um sistema de mudanças constantes e com o caráter de efemeridade moldando a produção da indumentária, se inicia por volta do século XIV, período em que as demarcações sociais geradas pela comunicação das roupas se alastram pela Europa e a busca por se distinguir através do vestuário se mostrava presente, com o intuito de comunicar principalmente a classe social da pessoa e seu gênero. Até tal momento, antes das excentricidades da nobreza e da burguesia moldarem o rumo da moda europeia pelos séculos seguintes, a toga leve, esvoaçada e longa que era usada por ambos os gêneros, cai em desuso e a demarcação das diferenças são instituídas e ecoam pelos signos atribuídos ao vestuário. As

roupas masculinas passam a ser divididas em duas partes, uma espécie de jaqueta justa e curta junto a calções, enquanto o vestuário feminino mantém a característica da veste longa, mas sendo elas bem ajustadas ao corpo e com o decote proeminente (Lipovetsky, 1989).

Esses aspectos que diferenciam o vestuário masculino e feminino, já no século XIV passam pelo processo de significação, onde as características do vestuário feminino, além de buscar acentuar o que se entende por feminilidade nesse contexto, atribui a essas roupas longas, justas e com o decote ressaltado pelos espartilhos, o significado simbólico do que seria o feminino e o sensual nas vestes. O mesmo ocorre com o vestuário homens, em que os símbolos imputados na roupa vão significar e serem lidos culturalmente, como masculinidade e virilidade (Cezar, 2019).

Em meio a forma de se adornar da sociedade renascentista, as dinâmicas sociais de diferenciação e imitação do vestuário entre a burguesia e a nobreza, marcam o caráter transitório das modas nesse sistema. O desejo de demonstrar poder e riqueza através do vestir faz com que, nesse período, o guarda-roupa masculino seja mais adornado que o vestuário das mulheres, e isso constrói a norma imagética sociocultural do gênero masculino nesse contexto (Lipovetsky, 1989).

A partir do século XIX, as extravagâncias da aristocracia europeia deixam de moldar o vestuário masculino, que pela democratização da moda e a tendência de rejeição das excentricidades, do excesso de adornos e das cores, a indumentária masculina começa a ser mais sóbria, buscando construir a imagem do homem trabalhador, sério e profissional, e assim, passa a seguir como estética a alfaiataria. Após essa rejeição dos excessos, influenciada pelo contexto da revolução industrial no século XIX, o vestuário masculino passa a ser mais contido, menos adornado do que o das mulheres e com códigos que atrelam o gênero a roupas mais simples, sérias, com simbologias de profissionalismo e linhas verticalizadas que masculinizam o corpo (Cezar, 2019).

Quanto ao vestuário feminino entre os séculos XVIII e XIX, nos países nomeados hierarquicamente como desenvolvidos e nas classes mais nobres, a cultura de trabalho e responsabilidades financeiras era voltada para os homens. As mulheres ficam à mercê do costume que se constrói de serem as cuidadoras do lar e responsáveis por, através da aparência demonstrarem o status social da família. Portanto, com os excessos de adornos terem permanecido somente no guarda-roupa feminino, as donas do lar, mesmo com as tarefas domésticas se vestiam com saltos, espartilhos, crinolinas e caudas no vestido, representando sua feminilidade (Cezar, 2019).

Essas vestimentas eram usadas para justificar a ociosidade dessa mulher, assim como impedi-las de usarem roupas mais funcionais para trabalhar. Isso começa a se tornar pauta pelo movimento feminista, que busca o direito o uso de roupas mais práticas, como a adição das calças no vestuário feminino, o que só acontece no fim do século XIX. Com chegada das guerras mundiais no século XX, o cenário obriga a grande maioria dessas mulheres a trabalharem, fazendo o guarda-roupa feminino se tornar mais funcional e, conseqüentemente, mais masculinizado. A partir desse momento pós-guerra, o vestuário feminino passa a ser moldado pelas tendências de cada década e pelos movimentos feministas que permanecem lutando pela igualdade entre os gêneros (Cezar, 2019).

Pode-se notar que, após um panorama histórico do vestuário e compreendendo como os códigos demarcam diferenças entre os gêneros, a diferenciação que ocorria no contexto antes da democratização da moda, possuía códigos de vestuário mais distintos, onde era permitindo o uso somente das peças que estavam dentro dessas normas sociais e que simbolizavam imagens culturais de masculino e feminino. No entanto, a partir da flexibilização do vestuário feminino, sendo a este atribuído peças consideradas do vestuário masculino, o sistema de moda encontra formas de inscrever pequenas oposições nas roupas, através de signos que denotem a ordem binária do gênero. Isso ocorre com o intuito de que exista, nas diferenciações codificadas, uma divisão clara quanto ao gênero de quem veste. Assim, na cultura ocidental a partir da década de 1960, camisas de botão são usadas por homens e mulheres, mas com leves diferenças na modelagem e com o abotoamento sendo em lados opostos, bem como o uso das calças, com as femininas tendendo a ajustar o corpo e acentuar as curvas, enquanto as masculinas são mais retas (Lipovetsky, 1989).

Por meio dessas pequenas diferenciações se revela a marcação de cada gênero pelos códigos vestimentares e como o vestir se torna um ato performativo permitindo que o gênero possa ser construído, reproduzido e reiterado através da aparência, da expressão e dos simbolismos que a roupa carrega. E assim como o gênero, o vestuário é verificado socialmente para que estejam sendo cumpridas as normas estabelecidas quanto ao que pertence ao vestuário feminino e ao que é de propriedade masculina (Lanz, 2014).

No entanto, mesmo que haja essas diferenciações menos marcadas, as quais Lipovetsky (1989) chama de “pequenos nadas”, ainda se perpetua na cultura ocidental uma “diferenciação ostensiva” entre os signos vestimentares masculinos e femininos. Pois, ainda que para as mulheres seja permitido o uso de certos signos que as masculinizem, como cabelo curto ou a calça, roupas que acentuem menos as curvas, ternos e botas, são adaptados para a feminilidade

como uma especificidade da mulher, sendo os códigos ressignificados para o vestuário feminino. Contudo, para o vestuário masculino não acontece essa ressignificação, havendo signos que permanecem exclusivos do guarda-roupa feminino, como as saias, os vestidos, os saltos e as meias-calças (Lipovetsky, 1989).

E mesmo que, na atualidade, haja a permissibilidade e a fluidez no uso, por homens e mulheres, de peças do vestuário feminino e do masculino, a norma sociocultural heteronormativa e o sistema de moda que fortalecem os códigos generificados, esses rompimentos nos padrões de gênero através do vestir ainda são lidos como dissidentes. E os códigos do vestuário - mesmo que sem referências absolutas de diferenciação - são constantemente reiterados e validados pela ótica binária e os padrões sociopolíticos que, inseridos na cultura, se tornam responsáveis por enunciar e denunciar as demarcações de gênero a partir do vestir (Lanz, 2014).

5 LINGUAGEM, REALIDADE E SOCIEDADE

Antes de adentrar na relação da linguagem e realidade, se torna necessário entender como a linguagem se constitui. Segundo Barthes (2006) a língua e a fala dependem uma da outra para que existam, é pela relação entre as duas que a linguagem se constrói e gera a práxis linguística, que é a união da parte teórica com a parte prática. A parte teórica, a da língua, é tida como uma instituição social que possui um sistema de valores e códigos, e por isso não pode ser formulada, nem alterada individualmente. Ela é produzida, mas não pela “massa falante”, depende de um grupo de decisão, para que suas regras sejam institucionalizadas.

Quanto a fala, ela abarca a parte individual da linguagem, como os fonemas, a atuação sobre as regras da língua e as combinações aleatórias dos signos. E por ser uma prática sociocomunicativa, mesmo que se fundamente nas regras finitas da língua que a constitui, as a quantidades de “falas” que podem se formar são quase infinitas. Portanto, a língua é o produto e a ferramenta que a fala pratica e que é depositada aos indivíduos de uma mesma sociedade, formando assim a linguagem de um povo (Barthes, 2006).

Na relação dicotômica da língua/fala, que constitui o fenômeno da linguagem, é possível caracterizá-la a partir de dimensões que são essenciais para o seu modo funcionamento. Com essas dimensões sendo a dos signos, pela significação e semiotização; a da proposição, abrangendo a maneira de descrever e representar; a dimensão dos atos de fala que abarcam a linguagem pelo viés comportamental e analisa os atos de fala e sua performance; e por fim, a do discurso, que engloba a concretização do que se fala e do que é falado, entendendo seus efeitos, contextos e força social (Araújo, 2001).

Então, para que possamos compreender nossas epistemes, vivências e percepções de mundo como parte da realidade, precisamos torná-las tangíveis à nossa compreensão, e para isso utilizamos a linguagem como uma ferramenta que age como decodificadora de tudo aquilo que entendemos por ser real. Desse modo, o que cunhamos em sociedade sobre a realidade é construído por meio da linguagem, o que faz com que as nossas vivências e saberes relacionados ao que temos como verdade, seja linguístico (Melo, 2009).

A leitura feita sobre a realidade através da linguagem, ocorre devido a busca de atribuição de sentido ao que se nomeia, demonstrando o quanto o mundo e nossa percepção dele é formulado, influenciado e moldado pela linguagem. Ela, através da comunicação e atribuição de sentido, simboliza os signos que formam a realidade, não havendo uma associação entre a coisa que necessita ser nomeada e a palavra usada para definir, mas constrói-se uma

relação entre o significado e o significante, que tem como produto, os signos. Logo, a realidade é fabricada pela linguagem e não é retratada ou somente representada por ela, mostrando assim, a necessidade dela e de seus signos para se ter acesso à realidade, pois sem essa ferramenta de decodificação e atribuição de sentido, a realidade seria indecifrável (Araújo, 2001).

Contudo, mesmo que seja ampla, essa relação existente entre a linguagem e a realidade, faz-nos compreender que, da mesma forma que esta permite construir a realidade, ela também limita a nossa percepção do real (Araújo, 2001). Isso ocorre porque a interpretação das nossas percepções e vivências depende da estrutura linguística a ser utilizada para significar e definir. Assim, faz com que, caso a linguagem, se em algum momento falha em ter um signo para que signifique o que se deseja compreender, acabaria limitando a compreensão de realidade a aquilo que determinada estrutura linguística já possui, podendo ser necessário construir novos signos (Rojas; Gomes, 2017).

Portanto, assim como a linguagem tem o poder de formar a realidade, ela pode restringi-la, moldando a percepção de mundo do indivíduo, tanto que, analisando a relação entre a linguagem e a realidade pelo viés filosófico, a compreensão do que é tido como real é nomeado por uma estrutura linguística limitada. Araújo (2001) aborda como a realidade para Immanuel Kant pode ser definida como algo que não se é de acesso ou inteligível, não é possível compreendê-la propriamente, o que conseguimos entender são os fenômenos e as manifestações da realidade, que são interpretados pela sensibilidade e razão, que assumem significados através da produção social dos signos linguísticos.

É válido apontar que, apesar da influência direta que o uso de determinada estrutura linguística tem ao definir a realidade, a atribuição de sentido às nossas percepções, sentimentos e vivências dependem também do entendimento social, visto que, nossa compreensão sociocognitiva da sociedade em que estamos inseridos influencia diretamente na escolha de qual melhor signo para significar e a melhor forma de descrever. Isso resume a nossa enunciação, em se apropriar de atos de fala para caracterizar a realidade, que é influenciada pela subjetividade, pelo local sociocultural e pelo período em que ocorre a significação, e não em enunciarmos a existência das coisas da forma que se apresentam no mundo (Melo, 2009).

A enunciação, se mostra então, como uma atuação linguística, que depende da percepção da subjetividade da realidade e da inserção do indivíduo nela, sendo então, uma prática social exercida pelo uso da língua, que se estrutura a partir da linguagem do falante para que se constitua a enunciação. E além do uso da linguagem para que esta se forme, depende

que haja uma interação comunicativa, pois a construção do que será enunciado só ocorre na relação com o outro (Melo, 2009).

Logo, a linguagem é uma atividade comunicativa, que constitui a realidade pela interação pública entre os indivíduos de uma sociedade, na qual sem ela, não haveria cultura, sujeito ou até a própria sociedade. E essa característica enunciativa, que articula os atos de fala, apresenta uma das dimensões da linguagem que mais evidenciam sua relação com a sociedade, que é a dimensão discursiva. O discurso, sendo conceituado como a efetivação do dizer (da enunciação em prática) e do dito (do que foi enunciado), que é determinado em um contexto e definido a partir de um acontecimento, tem um impacto social na formação identitária do sujeito. O indivíduo se constrói a partir da prática social do discurso e da linguagem, que fornece os sinais que irão significar e descrever seus aspectos identitários, mas além disso, a discursividade se mostra responsável por gerar relações sociais de saber e poder (Araújo, 2001).

Tais relações, principalmente de poder, se apresentam ao compreender que o processo de identificação se dá pela noção da alteridade, de diferença, tendo uma hierarquização dessas relações a partir da prática discursiva. Então, com a identidade sendo demarcada e produzida socialmente por meio da linguagem, os signos denotam as diferenças identitárias e significam o processo de identificação do sujeito social. Enquanto o discurso, evidencia por meio da efetivação da enunciação e do enunciado, as relações sociais, ideológicas, culturais e contextuais, que se apresentam na formação da identidade do indivíduo em sociedade (Silva, 2014).

Com a identificação se formando através da alteridade, ao se fundamentar no sistema de oposições que a estrutura da língua possui, expõe como a identidade e a diferença existem a partir de criações linguísticas. Elas são um produto sociocultural e temporal viável, devido ao uso da linguagem como ferramenta de decodificação das epistemes e individualidades sociais (Silva, 2014).

Desse modo, a identidade, assim como a realidade, se forma pela dicotomia da língua/fala e as dimensões da linguagem. Então, para que o processo identitário possua sentido linguístico, depende dos signos, para que seja atribuído significado aos nossos pensamentos, às nossas percepções, a como nos sentimos e identificamos subjetivamente. E o discurso mostra uma prática com uma influência social que, através da discursividade e junto ao contexto, permite fabricar as identidades, seus espaços e papéis dentro da sociedade. Portanto, a identidade, assim como a realidade, só possui sentido, se constrói e consegue estabelecer uma relação com o “outro”, a partir dos signos linguísticos e da prática do discurso (Carvalho, 2019).

5.1 Os signos, a prática e o discurso produzindo a identidade Travesti

O intuito desta seção do trabalho é de entrelaçar os conceitos apresentados ao longo deste estudo e, evidenciar a relação entre a identidade, o vestuário e a linguagem, aplicadas à identidade de gênero travesti. Entendemos que esta identidade é construída socialmente pela performatividade de gênero, que depende dos atos de vestir e das ações linguísticas, compostas pelas dimensões dos signos, da prática e do discurso, como já mencionado.

A travestilidade, por ser uma experiência identitária localizada no campo do gênero, só existe a partir da prática, assim como qualquer identidade de gênero, pois estas se constroem através dos atos performativos reiterados no tempo, que são validados socialmente. E esses atos performativos, para além das performances de masculinidade e feminilidade, através da atuação do corpo social, também são constituídos pelo ato de vestir e pela linguagem, e assim produzem as identidades sociais e individuais (Bento, 2017).

O vestuário atua formando a identidade travesti por meio dos signos imputados nas roupas e adornos. Eles são contextuais, variando de acordo com cultura e período no qual foram instituídos e, além de comunicar a identidade do indivíduo, moldam o processo de identificação do sujeito. Nesse processo, que torna o vestuário um objeto comunicativo, as normas de gênero impostas às roupas, fazem com que esta expresse e construa o gênero de quem veste. Portanto, a feminilidade e masculinidade são formadas também na prática do vestir, em que o indivíduo, com base no que se identifica, comunica de forma não-verbal através das roupas a sua identidade (Wittmann, 2016).

No contexto sócio-histórico brasileiro do início do século XX é possível perceber que essa questão dos signos vestimentares generificados impactando a identidade travesti, ainda estava em formação. As pessoas que se travestiam ainda eram lidas como “homens efeminados” tentando se “vestir de mulher”, e nessa expressão já se denota como a performatividade da mulheridade depende do vestir (Roberto, 2021).

Isso revela como o vestuário é categorizado pelos signos generificados, e usar alguma peça pertencente ao guarda-roupa feminino, que foi instituída e validada socialmente e pelo sistema de moda, já faz essa pessoa praticar ato de gênero performático através do vestir. Assim, quando as pessoas lidas como homens estavam se “vestindo de mulher”, é percebida essa a relação entre o vestuário comunicando o gênero e como este só se constrói pela prática performativa, que depende do vestir (Lanz, 2014).

Portanto, a roupa age não somente comunicando como o sujeito se identifica, ela também tem o papel de fabricar a identidade dele. A categorização dos signos generificados imputados ao vestuário, que se baseiam nas normas binárias do gênero, fazem com que as roupas possuam significados e símbolos sociais sobre masculinidade e feminilidade (Cezar, 2019). Esses significados são internalizados e formam com influência da sociedade, a noção de masculino e feminino. Mediante a isso, a pessoa se entende como pertencente ao gênero no qual se identifica (Grossi, 1998).

Logo, isso também ocorre no processo de identificação e do vestir de travestis. A roupa, com seus signos, vai comunicar a identidade feminina como também vão impactar no entendimento subjetivo e social da pessoa com seu gênero. O vestuário atua na identidade travesti significando o corpo, participando do processo de identificação do sujeito, para então, comunicar a identidade deste, evidenciando como o ato de vestir é um ato de gênero que permite construir “narrativas” de si, para se identificar e para se expressar (Wittmann, 2016).

Com a identidade travesti sendo formada por meio do vestir, e sendo uma identificação que se construiu contextualmente pelas pessoas, lidas como homens na sociedade se travestindo, utilizando roupas que não comunicavam o gênero masculino, surge o questionamento de porque só existe a travestilidade denotando a transição do masculino para o feminino, e não o contrário (Lanz, 2014). Como abordado no capítulo 4, o vestuário feminino foi se tornando mais flexível com as demarcações de gênero nas roupas, e mesmo com certos movimentos sociais e tendências, permitindo o vestuário masculino ter peças que antes pertenciam só as mulheres, ainda há uma “diferença ostensiva” devido aos signos generificados, que se tornam quase uma “escritura” social, com as regras a serem seguidas quanto ao vestir. O que não possibilita homens usarem determinadas peças que comunicam muita feminilidade (Lipovetsky, 1989).

Portanto, como a travestilidade é fabricada no ato de vestir, uma pessoa que é lida socialmente como mulher e utiliza roupas masculinas não está se travestindo perante a codificação generificada do vestuário. Aos olhos da sociedade, essa pessoa tem a permissão de usar roupas masculinas ou outras coisas que comuniquem masculinidade, sem que esteja se “vestindo de homem”. Dessa forma, a identidade travesti se mostra uma experiência que só ocorre com a transição do gênero masculino para o gênero feminino (Lanz, 2014).

Assim, a identidade travesti é produzida na prática, pela performance reiterada da feminilidade e pelo vestir. É possível analisar como a prática do vestir é essencial para a travestilidade vendo a construção do próprio termo. Travesti, travestido, travestir, todas essas

palavras apresentam em sua construção o “tra”, significando ir além de, o ato de cruzar uma fronteira, e o “vestir” denotando a prática que está acontecendo. Isso aponta como o processo de identificação de travestis depende do vestuário e como só se constrói por meio da linguagem, por seus signos, pela enunciação - do “eu” ou do “outro” - e pelo discurso (Leite Jr., 2008).

Como abordado anteriormente neste capítulo, a linguagem se dá pela relação dicotômica da língua e da fala, com a língua sendo uma estrutura social com um sistema de códigos que não pode ser modificada, nem fabricada por um indivíduo. E a fala, sendo responsável pela parte individual da linguagem, atuando sobre as regras da língua e combinando os signos na prática (Barthes, 2006).

Assim, é possível compreender como a linguagem tem o poder de significar e “semiotizar” a realidade, através dos signos e simbolismos que descrevem nossas vivências e identidades. É na linguagem que surgem as significações, e é ela que permite que a palavra usada pelo sujeito possa o construir, evidenciando como somos sistemas de significação que buscam comunicar (Araújo, 2001).

Esse processo de produção dos signos que denotaram ao longo da história o que hoje entendemos como travesti, ocorreu pela diferenciação que essa identidade sofreu. A identidade e diferença são produtos de um sistema de simbolismos, por meio da linguagem que formam o sujeito. Por sua vez, se travestir e o ser travesti, os termos e a identificação, se deram pela cisgeneridade, demarcando a diferença (Silva, 2014).

A travestilidade, mesmo sendo uma identificação recente em comparação com as identidades binárias de gênero, e sendo vista como uma identidade divergente, mostra a fixação do sujeito generificado, também no campo discursivo. Afinal, mesmo que dependa da temporalidade e da reiteração constante, se torna possível, por meio da significação e da posição em que o indivíduo fixa sua identidade, o ser ou não ser (Bento, 2017). Assim, o indivíduo que se identifica com a identidade de gênero travesti, a tem demarcada e produzida socialmente, através da prática do discurso, que é revelado por meio da concretização do dizer e do dito nas relações e interações contextuais, construindo também discursivamente o sujeito social (Silva, 2014).

6 O SER, O VESTIR E O DIZER EM “MULHER” DE LINN DA QUEBRADA

O capítulo final deste trabalho, voltado para a análise da canção e do videoclipe de "Mulher" de Linn da quebrada, tem como intuito investigar as obras e relacioná-las com os conceitos apresentados ao longo do estudo. A investigação da canção ocorreu a partir do viés da Análise do Discurso (AD), se fundamentando principalmente nas linhas de pesquisa do linguista francês Dominique Maingueneau (2004, 2007, 2015) e tomando como base a abordagem de Costa (2001, 2009, 2020, 2021) para abarcar a Análise do Discurso no campo literomusical.

As dimensões contextuais do discurso selecionadas para analisar a canção foram as cenas enunciativas e a intertextualidade presentes na letra. Junto a análise da canção, é realizada uma investigação das roupas utilizadas e performances atuadas no videoclipe e sua relação com as vivências e realidades expostas pela canção, relacionadas à construção da identidade travesti.

6.1 Análise do Discurso: discurso, contexto e cenas enunciativas

O campo de pesquisa da Análise do Discurso nasce no período da década de 1960, em um cenário sócio-histórico que concentrou acontecimentos formadores da história da modernidade Ocidental. Na França, as tensões sociais, políticas, culturais e econômicas em meio ao contexto da Guerra Fria fazem eclodir manifestações. Esses movimentos questionavam sobre as relações de poder e violência contra a mulher, a discriminação sofrida por homossexuais, e reivindicavam novas maneiras de pensar igualdade e liberdade, com direitos para minorias sociais. Esses protestos tiveram como aliados, diversos intelectuais, artistas e sindicatos difundindo os ideais de luta e resistência não só pelo país, mas que se propagaram por todo Ocidente (Costa, 2020).

No ano de 1968 é fundada a Análise do Discurso na França e a disciplina surge com a intenção de desvendar as técnicas de manipulação, que estavam sendo imputadas de forma oculta nos textos políticos. Dessa forma, a AD se mostra como um instrumento capaz de apurar e descobrir as ideologias e interesses presentes nos textos (Costa, 2020).

O termo “análise do discurso” já havia sido cunhado antes disso pelo linguista Zellig S. Harris (1952), no entanto, não se pode declarar o autor como um dos fundadores do campo, uma vez que, Harris (1952) era estruturalista e a análise que propunha era uma decomposição das estruturas textuais e, atualmente, a disciplina se aproxima da área da pragmática. A

diferença ocorre pela pragmática abordar a prática da fala como uma atividade que denota ação e movimento, enquanto para a AD entende essa ação da “fala” buscando compreender os sentidos dos textos e discursos analisados, com base nos contextos em que foram construídos (Maingueneau, 2015).

Para compreender a AD enquanto uma disciplina e não um método, é necessário entender o que o discurso abrange e como o campo da AD possibilita uma multiplicidade de análises, devido ao conceito de discurso ser amplo. O texto analisado pela Análise do Discurso, é compreendido como uma prática enunciativa que se relaciona com o espaço social no qual este emerge, não se dissociando da estrutura organizacional do texto, nem do contexto. (Maingueneau, 2004).

O discurso pode ser classificado de duas maneiras: como substantivo não contável (“isso deriva do discurso”), onde denota uma relação a um tipo de discurso particular, e por substantivo contável, onde o termo se refere a acontecimentos da fala (“cada discurso é válido”) ou a agrupamentos textuais (“os discursos da moda”). Essas classificações, não somente abrangem os textos produzidos por esses discursos, como também abarcam o sistema que possibilita que tais textos e discursos sejam fabricados, como por exemplo, “discurso religioso”. Aqui entra tanto os enunciados que esse tipo de discurso produz, quanto o próprio sistema (Maingueneau, 2015).

Portanto, em resumo, as características que movem e moldam o discurso são: ser uma forma de ação, ser interacional, possuir um contexto e ser indissociável deste, pois é por ele que ocorre a atribuição de sentido ao enunciado e influência na construção social do sentido (Maingueneau, 2004). Ele também pode denotar um acontecimento, visto que, o discurso é um episódio que ocorre dentro de um contexto histórico e não pode ser repetido com as mesmas circunstâncias, fazendo com que qualquer tentativa de reprodução idêntica de um evento enunciativo, esteja somente produzindo um novo discurso (Costa, 2020).

Quanto as características da Análise do Discurso, a disciplina tem como intuito a interpretação de textos, se interessa para além da leitura textual, pelo contexto presente no texto. Também busca compreender a exterioridade em que o texto é produzido como parte deste, analisando assim, o enunciador, o coenunciador e o contexto social e histórico no qual o texto está presente. É uma disciplina que assume a participação interpretativa e subjetiva do analista na análise, se distanciando de uma visão apenas descritiva e neutra (Costa, 2020).

Com esse interesse da AD, enquanto disciplina, de compreender a relação entre texto e contexto, esse vínculo pode ser expresso pelos campos discursivos. Este trabalho tendo como

intuito a análise de uma canção da cantora Linn da Quebrada, o campo discursivo no qual esse tipo de texto se inscreve é no discurso literomusical brasileiro. Este tipo de discurso é caracterizado como constituinte, uma vez que ele:

dá sentido aos atos da coletividade, consistindo numa forma de vida articuladora da consciência coletiva a indicar modos de sentir, de pensar e de interpretar os atos sócio-culturais; [...] determina um corpo de enunciadores consagrados e elabora uma memória para si e para a sociedade; constitui-se tematizando sua própria constituição, [...] usa a palavra de outros discursos constituintes para legitimar sua palavra e definir seu lugar no interdiscurso (COSTA, 2001, p. 9).

Portanto, propor a análise de uma canção não significa interpretá-la de forma isolada do discurso na qual esta se inscreve, ou do contexto, mas sim, investigar as relações sociais, interacionais, comunicativas e históricas que esta canção possui em sua estrutura interdiscursiva (Costa, 2001).

Assim, o discurso se constitui de dimensões contextuais e uma delas é o gênero. Exposto pelo autor russo Bakhtin (2006), o gênero do discurso se refere a como o enunciado se materializa de formas variadas, segundo o contexto discursivo apresentado. Ao analisar um texto, e investigá-lo a partir do seu viés contextual, este estará relacionado a algum campo da atividade da sociedade e seus indivíduos. Dessa forma, ele vai apresentar uma estrutura específica e com sua finalidade evidente, como por exemplo textos injuntivos, como bulas e receitas. Cada um possui uma organização textual típica e um objetivo que é instruir. Portanto, os gêneros podem ser múltiplos e comunicam sobre a organização de uma sociedade em aspectos cultural, intelectual, interacional e econômico (Costa, 2020).

Outra dimensão discursiva a ser abordadas nesta análise é a relação intertextual. A intertextualidade analisa, na articulação do discurso, a presença de elementos que revelem um texto no interior de outro, sendo mais ou menos evidente. Nessa relação, o ato de citar outro trabalho, conforme o modo que é feita essa citação, produz sobre aquilo que é mencionado, um efeito deliberativo (Costa, 2020).

Por fim, as cenas enunciativas, que já no termo “cena” expõem uma multiplicidade da dimensão, visto que, pode se aplicar a um quadro estático (“a cena simboliza”), como também para expressar um processo (“ao longo da cena”), conforme Baronas e Ponsoni (2018). O cenário enunciativo é caracterizado em três níveis, a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A cena englobante se refere ao tipo de discurso que é proferido pelo texto, como publicitário, religioso, político. A cena genérica vai delimitar o gênero do discurso, sendo a dimensão do gênero vinculada a um tipo de atividade que possui uma estrutura em sua

composição, um estilo e um conteúdo, como por exemplo: bilhetes, receitas, poemas, cartas, onde cada um possui sua estruturação específica. A cenografia se refere ao cenário que está sendo construído pelo próprio texto e discurso, no qual se define um enunciador e um co-enunciador. Os elementos presentes no texto produzem a cena em que o discurso caminha (Costa, 2021).

Com a cenografia produzindo cenários pela enunciação, eles se apoiam nas cenas validadas, que são situações já instauradas na memória coletiva da sociedade. Independente de serem memórias aceitas ou desprezadas socialmente, essas são ativadas conforme o texto é proferido (Costa, 2021).

Segundo Halbwachs (2004), nós, como indivíduos, temos a tendência a ver a memória enquanto uma ação particular e individual, evocada pela própria lembrança a qualquer momento, e que é isolada de grupos sociais. No entanto, a memória pode ser categorizada de duas formas, a individual e a coletiva. A memória coletiva se mostra como um resultado de articulação de lembranças em cenários comuns da sociedade, que é determinada por um grupo social, fazendo com que, os integrantes possuam lembranças compartilhadas, que formam a coletividade.

Portanto, essas cenas que compõem a cenografia, sendo nomeadas como validadas, não estão demarcando algum tipo de valorização de uma memória específica, mas é compreendendo que, esses saberes e valores da sociedade já estão instalados em quem tem a memória ativada (Baronas; Ponsoni, 2018).

6.2 Linn da Quebrada

Linn da Quebrada, atriz, cantora, compositora, poetisa e performer, tem um nome artístico que já induz diversas interpretações, “da Quebrada”, “Linnda que brada”, “Linnda Quebrada”. Nascida na periferia da capital de São Paulo, em 1990, Linn em suas obras, busca trazer maior visibilidades para as vivências e experiências de pessoas transsexuais e travestis, abordando através de suas músicas e performances, temáticas que envolvem questões de gênero, sexualidade, marginalidade, transexualidade e travestilidade.

A artista iniciou sua carreira musical em 2016, com a canção “Enviadescer”, se nomeando, nesse momento, como MC e realizando suas canções misturando gêneros musicais, compondo rimas de rap e mesclando outros gêneros, como funk, pop e eletrônica, que auxiliam na produção de suas canções. A cantora se consolidou no funk, abordando as mesmas temáticas

de cunho social, mas de forma mais explícita e denotando a realidade das vivências de mulheres trans e travestis em suas letras.

No início de 2017, Linn da Quebrada lança sua canção “Mulher”, interpretada e composta por ela, junto ao videoclipe que recebeu o nome de “blasFêmea / Mulher”, e é lançado no SP-Arte. No mesmo ano, a artista faz uma apresentação ao vivo no Estúdio Showlivre com algumas músicas que iam compor seu primeiro disco, Pajubá. Em 2018, Linn protagoniza um documentário e participa também como roteirista no longa-metragem “Bixa Travesty”, com direção de Claudia Priscilla e Kiko Goifman. No documentário, são combinadas as vivências e relatos pessoais da artista com ficção, e uma abordagem sobre o corpo como dispositivo político para a transgeneridade.

Com esse longa-metragem, a artista, junto a produção do documentário, conquistou em Berlim, o prêmio *Teddy Awards* de Melhor Documentário Estrangeiro. No ano de 2019, Linn tem sua estreia como atriz na série da Globo, “Segunda Chamada”, onde interpreta Natasha. Em 2021, a artista lança seu álbum mais recente “Trava Línguas”, onde continua abordando questões de gênero, violência e sexualidade, mas de forma menos explícita, e relacionando esses temas com religiosidade. Em 2022, Linn, ou Lina Pereira, que é como ficou conhecida nacionalmente, participou do *reality show Big Brother Brasil* onde teve sua arte e as lutas que carrega consigo, ecoando para todo o país.

Por fim, tendo apresentado as características e dimensões da AD e uma biografia da Linn da Quebrada, a análise da canção “Mulher” e seu videoclipe serão estruturados no seguinte formato: uma análise da canção pelo viés da AD, com enfoque nas cenas enunciativas e na intertextualidade; uma análise do videoclipe, a partir das roupas e adornos utilizados reiterando a performance realizada; por fim, relacionar as cenas enunciativas, a intertextualidade e as cenas do videoclipe à produção da identidade de gênero travesti.

6.3 Análise de Mulher: cenas enunciativas e contextos

Para iniciar a análise do discurso da canção a partir das cenas enunciativas e da intertextualidade, primeiro será apresentada a letra da canção composta pela própria Linn da Quebrada e produzida por Badsista

Eis a composição de Mulher (2017):

1 De noite pelas calçadas

- 2 Andando de esquina em esquina
- 3 Não é homem nem mulher
- 4 É uma trava feminina
- 5 Parou entre uns edifícios
- 6 Mostrou todos os seus orifícios
- 7 Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação
- 8 É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto
- 9 Tá sempre em desconstrução (cão-ção)
- 10 Nas ruas, pelas surdinas é onde faz o seu salário
- 11 Aluga o corpo a pobre, rico
- 12 Endividado, milionário
- 13 Não tem Deus, nem pátria amada
- 14 Nem marido, nem patrão
- 15 O medo aqui não faz parte do seu vocabulário
- 16 Ela é tão singular
- 17 Só se contenta com plurais
- 18 Ela não quer pau
- 19 Ela quer paz
- 20 Seu segredo ignorado por todos e até pelo espelho
- 21 Seu segredo ignorado por todos e até pelo espelho
- 22 Mulher
- 23 Seu segredo ignorado por todos e até pelo espelho
- 24 Seu segredo ignorado por todos e até pelo espelho
- 25 Mulher
- 26 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
- 27 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
- 28 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
- 29 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
- 30 Nem sempre há um homem para uma mulher
- 31 Mas há dez mulheres para cada uma
- 32 E uma mulher, é sempre uma mulher
- 33 Nem sempre há um homem para uma mulher
- 34 Mas há dez mulheres para cada um

35 E uma, e mais uma, e mais uma
36 E mais uma, e mais outra mulher
37 E outra mulher (e outra mulher)
38 E outra mulher (e outra mulher)
39 E outra mulher (e outra mulher)
40 E outra mulher
41 É sempre uma mulher?
42 É sempre uma mulher?
43 É sempre uma mulher?
44 É sempre uma mulher?
45 Ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher
46 Ela tem jeito, tem bunda, tem peito
47 E o pau de mulher!
48 Ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher
49 Ela tem jeito, tem bunda, tem peito
50 E o pau de mulher!
51 Afinal
52 Ai, ai, ai, ai, ai
53 Ela é feita pra sangrar
54 Pra entrar é só cuspir
55 E se pagar, ela dá para qualquer um
56 Mas só se pagar, hein, que ela dá, viu
57 Para qualquer um
58 Então eu (eu)
59 Eu (eu)
60 Ai, ai
61 Bato palmas para as travestis que lutam para existir
62 E a cada dia conquistar o seu direito de viver e brilhar
63 Batam palmas para as travestis que lutam para existir
64 E a cada dia batalhando, conquistar o seu direito de
65 Viver e brilhar, e arrasar
66 Viver e brilhar, e arrasar
67 Viver e brilhar, e arrasar

- 68 Viver e brilhar, e arrasar
69 É amapô de carne e osso, silicone industrial
70 Navalha na boca, calcinha de fio dental
71 Ela é amapô de carne e osso, silicone industrial
72 Navalha na boca, calcinha de fio dental
73 Ela é amapô de carne e osso, silicone industrial
74 Navalha, navalha-valha, navalha, navalha-valha
78 Navalha, navalha-valha, navalha, navalha-valha
79 Navalha na boca e calcinha de fio dental
80 Tô correndo de homem
81 Eu tô correndo de homem
82 Homem que consome, só come e some
83 Homem que consome, só come, fudeu e some
84 Eu tô correndo de homem
85 Eu tô correndo de homem
86 Homem que consome, só come e some
87 Homem que consome, só come, fudeu e some
88 Eu tô correndo de homem
89 Eu tô correndo de homem
90 Homem que consome, só come e some
91 Homem que consome, só come, fudeu e some
92 Some
93 Some
94 Some
95 Some
96 Some

Fonte: <<https://www.musixmatch.com/lyrics/Linn-da-Quebrada/Mulher>>. Acesso em 08 de set. de 2024
Para ver/ouvir: <<https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>>. Acesso em 08 de set. de 2024.

Iniciaremos a análise da canção pela dimensão das cenas enunciativas, que agem como um instrumento de verificação da relação entre o texto e o contexto social (Maingueneau, 2004). Com o cenário enunciativo dividido em três níveis, nesta análise a cena englobante irá corresponder ao discurso literomusical brasileiro, a cena genérica é referente ao gênero canção,

e quanto à cenografia construída ao longo do discurso. Nessa canção, iremos abordar três cenografias a respeito das experiências e demarcações da identidade travesti, que são validadas pela memória coletiva.

A primeira cenografia já se constrói nos primeiros versos da canção, do 1 ao 7 (De noite pelas calçadas / Andando de esquina em esquina / Não é homem nem mulher / É uma trava feminina // Parou entre uns edifícios / Mostrou todos os seus orifícios / Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação), que já inicia demarcando onde é lugar social das travestis no imaginário cultural brasileiro, que atribuiu a identidade simbolismos de marginalidade, prostituição, sexualidade e perversão (Feliciano, 2023). E esse lugar social, não foi construído somente no imaginário, como também foi institucionalizado, ao longo do tempo, com o intuito de manter as travestis “de esquina em esquina” como uma intenção de ter esses corpos divergentes da norma binária à margem da sociedade. Essa questão da institucionalização da marginalização desses corpos foi apresentada no capítulo 3.3.2, como as “leis de vadiagem”, que eram postas em vigor com intuito de demarcar a “pederastia” das travestidas que já se encontravam nas ruas (Roberto, 2021).

Outro fato que essa cenografia também evidencia e apresenta como a memória social coletiva de sexualização dessa identidade se mantém um contexto um pouco mais recente, é a questão da Classificação Brasileira de Ocupações do Ministério do Trabalho e Emprego. Até 2008, era categorizado, oficialmente, a identidade travesti como um sinônimo da profissional do sexo (Leite Jr., 2008).

A segunda cenografia se relaciona com a primeira e contextualiza os motivos de enunciar esse mesmo lugar social de marginalidade. Os versos 10 ao 14, dizem como “Nas ruas, pelas surdinas é onde faz o seu salário”, “Aluga o corpo a pobre, rico”, “Endividado, milionário”. Por eles, é possível perceber que estar nesse espaço, “alugando o corpo” para “fazer o salário” é por necessidade de sobrevivência, visto que, a prostituição é o caminho para muitas pessoas trans, que não recebem acolhimento nem oportunidades. E ainda, pela sexualização objetificada dos homens em relação quanto a esses corpos, esse é o lugar no qual elas conseguem sobreviver.

No verso 13, “Não tem Deus, nem pátria amada”, reforça a falta de afeto e suporte, e explicita que vivemos em um país no qual a expulsão de crianças de casa por serem da comunidade LGBTQ+ ainda é uma realidade. A ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil) apresenta dados de 2021, que verificam essa realidade, onde apenas 4%

das pessoas trans possuem um emprego formal⁸. No mesmo ano, em julho a CEDEC (Centro de Estudos de Cultura Contemporânea), realizou um mapeamento pessoas trans de São Paulo, e apontou que entre os entrevistados somente 51% completaram o ensino médio e apenas 12% tiveram acesso e oportunidade de chegar ao ensino superior.

A terceira cenografia, que é validada pela memória coletiva social e está presente na letra, é sobre como as vivências à margem fizeram essas pessoas encontrarem seus meios de se sentirem confortável com seus corpos, suas performances e roupas, além da necessidade que essas tinham de se protegerem e de se comunicarem de forma codificada.

Os versos 69 e 70 (É amapô de carne e osso, silicone industrial / Navalha na boca, calcinha de fio dental), que se repetem, e dizem “É amapô de carne e osso”, usam a palavra amapô, que significa mulher e é um termo presente no pajubá que foi um dialeto codificado, desenvolvido por travestis, no período da ditadura militar (Silva Jr., 2019). Além de se reiterar como uma amapô “real”, por ser uma mulher de carne e osso, a letra ainda traz uma característica, que foi muito presente na cultura das travestis, em meio aos processos estéticos, buscando um corpo mais curvilíneo, que é o “silicone industrial”. Sem acesso à hormônios e cirurgias, o método de criar curvas no corpo era “bombando”, aplicando, através de agulhas grossas, um óleo viscoso. Por isso, o codinome das travestis que aplicavam esse silicone industrial eram as Bombadeiras (Pereira, 2013).

Por fim, no segundo verso é enunciado “Navalha na boca, calcinha de fio dental”. Também nesse mesmo contexto político e histórico da ditadura militar no Brasil (1964-1985), a técnica da navalha na boca foi uma “arte” aprendida e ensinada pelas travestis para se protegerem de qualquer tipo de violência, tendo uma arma na ponta da língua, literalmente. E quanto a calcinha de fio dental, é uma peça que expressa feminilidade, sensualidade e sexualidade e estar no final do verso é apontar a peça de roupa como um objeto comunicativo, que vai ter o papel de reiterar toda a performance de feminilidade que as navalhas, o pajubá e as modificações corporais representam para a cultura da travestilidade.

É percebido então, como essas cenografias, formadas ao longo da canção se conectam entre si e como a memória da sociedade as valida. Isso ocorre, uma vez que, a nossa percepção é moldada a partir dos códigos sociais, como nacionalidade, cultura, linguagem, e isso faz com que a formação das nossas lembranças seja por meio desses códigos, evidenciando como a produção da memória é social, já que, toda experiência do indivíduo é também inserida na

⁸ Dados da ANTRA e CEDEC. Disponível em: "É fazer sexo todos os dias para pagar um aluguel", diz ex-garota de programa trans - Revista Esquinas (casperlibero.edu.br). Acesso em 11 de set. de 2024.

cultura (Rios, 2013). E as cenas enunciativas sendo tem como intuito analisar e entender a forma que a cena englobante se apresenta discursivamente e em relação a outros discursos, a cena genérica, que trata a canção como objeto de análise e as cenografias que tornam reais a obra para que lê ou escuta (Costa, 2022). Enquanto essas se relacionam com as noções de identidade e performatividade apresentadas no trabalho.

6.3.1 *Intertextualidade*

Como pontuado anteriormente neste capítulo, é a dimensão da intertextualidade que possibilita que um texto se encaixe em outro, agindo sobre este discursivamente, construindo assim um novo discurso. A retextualização se refere a um processo em que um texto é modificado, de forma parcial ou total, e é unificado em outro. O texto a ser transformado é o texto-fonte e novo que integra esse discurso é o texto-fim. Textos comuns que passam por esse processo intertextual são traduções, estilizações, paródias, fichamentos etc. E o que ocorre nessas relações de retextualização é a alteração dos sentidos transmitidos pelo novo discurso, pois mesmo que haja a utilização de trechos idênticos, o significado contextual se altera, sendo um novo acontecimento, formando assim outro discurso (Costa, 2020).

A canção “Mulher” apresenta essa relação com a canção de Caetano Veloso, “Da Maior Importância. Entre os versos 30 e 36 (Nem sempre há um homem para uma mulher / Mas há dez mulheres para cada uma / **E uma mulher, é sempre uma mulher** // Nem sempre há um homem para uma mulher / Mas **há dez mulheres para cada um** / E uma, e mais uma, e mais uma / E mais uma, e mais outra mulher)⁹. Linn apresenta uma retextualização das frases de Caetano Veloso, que dizem:

Da Maior Importância – Caetano Veloso (1975)

Há sempre um homem

Pra uma mulher

Há dez mulheres para cada um

Uma mulher é sempre uma mulher etc., tal

Fonte: <<https://www.musixmatch.com/lyrics/Caetano-Veloso/Da-maior-import-ncia>>. Acesso em 10 de set. de

2024

⁹ Os trechos em negrito têm o intuito de evidenciar as partes retextualizadas da canção “Da Maior Importância” de Caetano Veloso (1975).

Escrita por Caetano, mas inicialmente gravada em 1973 na voz de Gal Costa, a canção constrói uma cenografia de afetividade e paixão, que se desenvolve de “um papo de otário, um papo” para “De repente ser uma coisa tão grande / Da maior importância”. E essa atração que se forma intensamente e de modo acelerado, é uma expectativa gerada pelo enunciador que pode ser frustrada, visto que “Há sempre um homem / Pra uma mulher”, e ainda que haja várias mulheres para um homem só, denotando que ele pode se interessar por outras mulheres, mas ainda assim, “Uma mulher é sempre uma mulher etc., tal”.

Na transformação desses trechos pela composição de Linn o sentido se altera, pois mesmo que uma retextualização na canção, busque manter algum tipo de fidelidade ao texto-fonte, por embates ideológicos, como nos versos apresentados, o sentido se modifica. O eu da enunciação, que é diferente daquele que produz e compõe a canção, é como se fosse o “personagem” da cenografia, que enuncia o discurso montado pela canção (Costa, 2009).

Ela inicia apontando o inverso de Caetano, ao dizer que “Nem sempre há um homem para uma mulher”. Por sua canção ser voltada para as vivências de mulheres trans e travestis, nesse trecho, a cantora já demarca a falta de afetividade e proteção recebida por homens. Ela continua falando que, “Mas há dez mulheres para cada uma / E uma mulher, é sempre uma mulher”, apresentando como o vínculo no qual se pode contar é entre as mulheres, e mais especificamente as mulheres trans, que estarão presentes no acolhimento, no afeto e na proteção. Ao finalizar aponta, que mesmo esses homens não oferecendo algum tipo de amorosidade ainda “há dez mulheres para cada um / E uma, e mais uma, e mais uma / E mais uma, e mais outra mulher”. Nesses versos a cantora reforça a questão da prostituição, pois independente da marginalização sofrida, por parte do gênero masculino contra travestis, ainda é por meio de “alugar o corpo”, para sobreviver, que se sustenta.

Outra relação intertextual proposta pela canção, é o vínculo de referência. A referenciação é tida como uma relação de co-presença na intertextualidade, em que pode ser direta, nomeando autores, canções, personagens e lugares etc. de forma evidente, mas também pode ser indireta, o que recebe o nome de alusão. Na questão da alusão, principalmente no gênero canção, não é explicitado de forma clara para o ouvinte/leitor a referência proposta no texto, por não convocar literalmente as palavras utilizadas do texto aludido. A alusão é uma dimensão da intertextualidade, que depende que o ouvinte/leitor evoque uma memória e inteligência para, através de poucos vestígios, compreender o que de fato foi expresso e o que o texto referencia (Costa, 2020).

É apresentada essa relação de referência indireta com a canção de Chico Buarque, Geni e o Zepelim, onde Geni é descrita como uma pessoa desumanizada, que vive à margem da sociedade, sexualidade, sem ter respeito, e sendo, ao longo da canção, agredida de diferentes formas, até as pessoas necessitarem dela para salvarem a cidade de um mal que paira de Zepelim e aponta canhões para este povo.

Geni e o Zepelim – Chico Buarque (1979)

Pairou sobre os edifícios

Abriu dois mil orifícios

Fonte: <<https://www.musixmatch.com/lyrics/Chico-Buarque/Geni-e-o-zepelim>>. Acesso em 09 de set. de 2024.

Nos versos 5 ao 7 (Parou entre uns edifícios / Mostrou todos os seus orifícios / Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação). Linn apresenta esse trecho, onde podemos perceber que ao invés de possuir um mal externo que chega e paira sobre a cidade e exigindo uma noite com Geni, na cenografia formada em “Mulher”, a “personagem” que é uma trans/travesti, está “entre uns edifícios” para mostrar “todos os seus orifícios”. Ela se encontra no lugar de objeto sexualizado socialmente, que depende desse trabalho advindo da prostituição. Chico aponta também, na canção, como o corpo de Geni era dos errantes, dos retirantes, de quem não tivesse mais nada. Assim como o corpo enunciado por Linn da Quebrada “é uma ocupação” e como qualquer um pode tratá-la como um objeto, seja “Pobre, rico / Endividado, milionário”.

A segunda relação de alusão exposta por essa canção, é um trecho torna nítido a violência sofrida por Geni, que é o refrão da canção, apresentado antes e depois dela salvar a cidade:

Geni e o Zepelim – Chico Buarque (1979)

Joga pedra na Geni

Joga pedra na Geni

Ela é feita pra apanhar

Ela é boa de cuspir

Ela dá pra qualquer um

Maldita Geni

Fonte: <<https://www.musixmatch.com/lyrics/Chico-Buarque/Geni-e-o-zepelim>>. Acesso em 09 de set. de 2024.

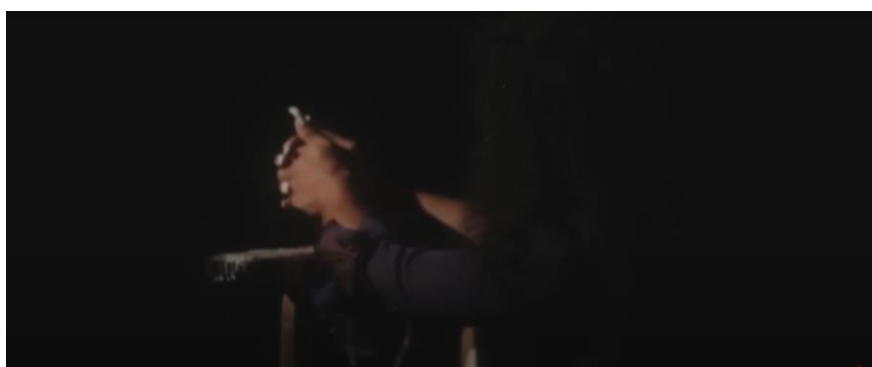
Linn, apresenta em sua letra uma brutalidade sexual que é vivenciada por travestis nesse cenário, entre os versos 53 e 57 “Ela é feita pra sangrar / Pra entrar é só cuspir // E se pagar, ela dá para qualquer um / Mas só se pagar, hein, que ela dá, viu” e, mesmo utilizando o texto de Chico Buarque para complementar o discurso que constrói em “Mulher”, produzindo sentidos similares, de violência e sexualização do corpo marginalizado, ambas sofrem com agressão, são cuspidas, e “dão para qualquer um”. Mas na cenografia de “Mulher”, ela “dá para qualquer um / Mas só se pagar”, alterando um pouco os sentidos, pois Geni foi forçada pela cidade a doar seu corpo para o “seu comandante” enquanto na canção de Linn, mesmo com a personagem sendo forçada a estar naquele ambiente por falta de oportunidade, ela cobra pelo seu serviço.

Essas relações intertextuais de retextualização e referência, apresentam como o discurso literomusical brasileiro enquanto constituinte, usa desses contextos que vinculam diferentes discursos para legitimar o que é enunciado no texto-fim, e não só na memória coletiva validada, como também dentro do próprio gênero da canção (Costa, 2001).

6.3.2 *BlasFêmea / Mulher*

A análise do videoclipe da canção “Mulher”, que recebe o nome “blasFêmea”, antecipando o nome da canção, será realizada a partir da descrição das peças e adornos usados por Linn e pelas mulheres/travestis que participam do videoclipe, entendendo essas peças enquanto objetos comunicativos que reiteram a performance do eu enunciativo apresentado.

Figura 1 – Linn em oração



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=6KUD5CJrgVE>>. Acesso em 13 de set. de 2024.

O videoclipe inicia com um ambiente escuro, somente um genuflexório à esquerda compondo a cena e Linn entra para se ajoelhar e iniciar uma oração. A cantora usa um vestido preto com pouca transparência, batom vermelho e unhas postiças quadradas, um tipo de

vestimenta que já subverte o que socialmente se espera em um espaço sagrado, voltado para oração.

Ao Linn ajoelhar e olhar para cima, em forma de súplica, inicia a tocar uma ária de Johann Sebastian Bach (1685-1750): *St. Matthew Passion, BWV 244, Pt. 2: No. 39, Aria "Erbarme dich, mein Gott" (Alto)*. Traduzida para “Paixão segundo São Matheus” e a ária para “Tenha piedade de mim, meu Deus, veja minhas lágrimas”. Esse compilado de Bach abarca os últimos dias de Jesus, tratando o que ele precisou enfrentar sendo crucificado, traído e enterrado, evidenciando esse sofrimento passado pelo filho de Deus segundo o evangelho de Matheus.

Enquanto toca essa ária de Bach, a entidade para qual a cantora faz suas orações se manifesta, a despe, e usa uma cintaralha¹⁰ com uma vela acesa emulando um pênis. Ocorre então entre Linn e a entidade uma alusão a uma relação sexual, em que ao fim, a entidade desaparece e Linn é abandonada repleta de cera de vela.

Esse início do videoclipe, já abarca de forma referencial e metafórica a cenografia montada no resto da canção e do videoclipe, onde a personagem sofrida, ao clamar por piedade a um Deus, como alude o nome da ária, é despida do que veste, tirando toda a comunicabilidade do corpo vestido, deixando este corpo nu, vulnerável a interpretações e julgamentos sem que a roupa enuncie antes a identidade de quem veste. E até esta entidade clamada age como é descrito nos versos finais da canção, quando é enunciado “consume, só come e some”, evidenciando, como esse corpo travesti, até para Deus é descartável, tanto que, ao longo da letra, no verso 13, Linn reforça como “Não tem Deus, nem pátria amada”, aplicando, ao longo da obra diversas referências e retextualizações que mostram o caráter intertextual, interdiscursivo e contextual.

Nas imagens seguintes, 2, 3 e 4, expressam a cenografia que é apresentada também na canção, do lugar social das travestis na sociedade, às margens, necessitando usar a prostituição como forma de subsistência. Na figura 2, inicia Linn caminhando como é nos primeiros versos da canção “De noite pelas calçadas / andando de esquina em esquina”, a cantora anda desmotivada, de cabeça baixa, enquanto usa um sutiã prateado, com um casaco do mesmo material, o cabelo penteado em um rabo de cavalo volumoso, um batom *matte* na cor vinho e argolas prateadas grandes. Nas figuras 3 e 4 é mostrado que Linn está usando um short curto,

¹⁰ É um objeto de cunho sexual que também tem o nome de cinta peniana. É como uma calcinha, amarrada no quadril, com espaço para colocar um dildo. Usada por pessoas que não possuem pênis e desejam praticar penetração.

do mesmo tecido do sutiã e casaco e saltos altos de plataforma transparente com uma meia branca.

Esse tipo de vestimenta que comunica feminilidade, devido aos signos generificados imputados nessas peças e adornos, sendo curtas, brincos grandes em formato de argolas, batom e salto alto, pelo ambiente social e pelo corpo que veste, é reforçado não só o feminino pelas roupas e adornos, como também, devido ao imaginário social referente a travestilidade, pelo vestir vai relacionar esse corpo à prostituição e sexualização. Relação esta que forma já uma cena na memória coletiva, validada na figura 3, quando Linn se inclina na janela de um carro para conversar com o motorista, cena esta que socialmente imbricada na coletividade quanto à prostituição (Silva Jr., 2019).

Figura 2 – Linn durante o clipe



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=6KUD5CJrgVE>>. Acesso em 13 de set. de 2024.

No final do videoclipe, mulheres trans/travestis cantam como coral a penúltima estrofe da canção, como se fosse um mantra de resistência, “Eu tô correndo de homem / Eu tô correndo de homem / Homem que consome, só come e some / Homem que consome, só come, fudeu e some”. Enquanto isso, Linn aparece na figura 5 de costas nuas, e está sendo banhada por Jup do Bairro, rapper e compositora, com um banho de ervas. Diferente do começo do videoclipe em que Linn é despida para ser “consumida”, agora ela e seu corpo nu, recebem afeto e proteção, que é o que ela evoca ao longo da canção. E esse cuidado e acolhimento é proveniente das mãos de mulheres, como ela reitera na letra retextualizada de Caetano Veloso, “E uma mulher, é sempre uma mulher”.

Figura 3 – Linn sendo banhada



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=6KUD5CJrgVE>>. Acesso em 13 de set. de 2024.

Em ambos os trechos, no verso da canção e na figura, é exposto essa relação de cuidado e proteção advinda geralmente de mãos femininas. Socialmente e culturalmente, não só o ato de cuidar, como também a responsabilidade, é influenciada pela desigualdade de gênero, em que, esses papéis são atribuídos a mulheres. E mesmo com o protagonismo feminino no mercado de trabalho aumentando, ainda há a sobrecarga dessas de cumprir o dever, imputados a elas pela sociedade, de cuidar (Montenegro, 2018).

Por fim, o banho dado em Linn, por ser um banho de ervas, já expõe uma relação com rituais de religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda. Essas religiões que, assim como a travestilidade, foram marginalizadas pela sociedade¹¹, possuem em seus ritos religiosos banhos de ervas, em que cada planta utilizada tem seu papel de limpeza, e existem diferentes

¹¹ Mesmo ambas sendo marginalizadas, as religiões de matriz africana ainda possuem resistência e interditam a presença de pessoas trans em certos ritos e ocupações dentro do terreiro, gerando uma diferenciação e hierarquização fundamentadas no preconceito. No entanto, Pantoja (2022) aponta como essa distinção de pessoas trans não é de origem das tradições religiosas africanas, mas é uma influência social, cultural e histórica do discurso cristão, que tem marcado em sua discursividade a diferença.

tipos de banho, com intuitos distintos. O uso das ervas é uma forma de conectar a natureza e a espiritualidade, trazendo o “axé” das plantas para o indivíduo (Gomes; Dantas; Catão, 2008).

Essa relação com a espiritualidade e a limpeza é expressa no fim do videoclipe, em que, as mulheres/travestis que estavam presentes na cena final cantam juntas, enquanto passa os créditos, o refrão da canção “Cordeiro de Nanã”, de Os Tincoãs (1973). Esta que, teve seu refrão retextualizado para o ponto¹² de religiões afro-brasileiras, “Sou de Nanã”.

Refrão de Cordeiro de Nanã (1973)

Sou de Nanã, euá, euá, euá, ê

Sou de Nanã, euá, euá, euá, ê

Sou de Nanã, euá, euá, euá, ê

Sou de Nanã, euá, euá, euá, ê

Fonte: <<https://www.musixmatch.com/lyrics/Os-Tinco%C3%A3s/Cordeiro-de-Nana>>. Acesso em 15 de set. de 2024.

Além da limpeza espiritual, revelada pelo banho de ervas e pelo coral recitando o refrão de “Cordeiro de Nanã”, essa cena e essa relação apresentada é uma conclusão amarrada para o videoclipe. Pois, no início, Linn é “consumida e largada” pelo Deus que ela evoca através de uma oração, em um lugar que faz uma alusão à confessionários de igrejas católicas, referência que é reforçada pela presença do genuflexório. E ao ser abandonada por esse Deus no começo do vídeo clipe, no final ela encontra seu lugar, limpando seu corpo e alma, sendo acolhida, por uma outra mulher trans/travesti que também é do cenário musical brasileiro, e termina entoando um ponto.

6.3.3 A travestilidade produzida em Mulher

No decorrer da análise foram apresentadas cenografias presentes na canção, que são validadas socialmente pela memória coletiva em relação à travestilidade, bem como a dimensão intertextual que aparece na canção e quais referências essa intertextualidade ecoa. Também foi feita, uma investigação das relações comunicativas presentes no videoclipe de “Mulher” e nas roupas e adornos utilizados por Linn. Cada um desses aspectos revela, na canção e em seu videoclipe, de forma simbólica, enunciativa e discursiva, a relação da produção da identidade

¹² Gênero musical cantado e praticado nas religiões afro-brasileiras.

de gênero travesti pelo vestir e pela linguagem. Nesta última seção, o intuito é explicitar e descrever a construção da travestilidade, na canção, em momentos que ela evidencia a relação com linguagem, roupa, corpo e identidade, para além dos quais já foram apresentados na cenografia ou na intertextualidade, ou expondo novamente certos trechos, com uma nova relação discursiva.

Nos versos 3 e 4 (Não é homem nem mulher / É uma trava feminina), esse trecho apresenta a relação de diferenciação entre as identidades trans, onde se busca diferenciar o que é transexual e o que é travesti, já que “trava” é um termo presente no pajubá e que se popularizou no dito popular. Aparece também, a busca por uma diferenciação, que não pode ser performática, visto que, a performance do feminino não se diferencia de quem se identifica com mulher para quem se identifica como travesti. E nem genitalista, já que o intuito da genitalização das identidades é tomar o corpo pelo todo e isso resume um indivíduo que tem seu gênero formado pela sociedade, cultura e subjetividade, a uma genitália (Bento, 2012). Mesmo sendo uma identidade que cruza as fronteiras dos binarismos de gênero para que se forme enquanto identificação, ela não possui divergências performativas com a identificação mulher transexual (Roberto, 2021).

Tanto que, no decorrer da própria cenografia formada pela letra da canção, Linn evidencia, primeiro, como há essa demarcação da diferença da travesti para os gêneros binários. Além de expor, logo no início que é “uma trava feminina”, relatando a presença desta identidade no gênero feminino, a artista vai reiterar, ao longo da canção, que mesmo sendo travesti, não impede que a pessoa se identifique enquanto mulher também. Bento (2012) aborda isso de como as diferenças entre a mulher trans e a travesti se encontram na autoidentificação, em como, subjetivamente, a pessoa reconhece a própria identidade de gênero e a expõe.

Em outro momento, após os trechos que foram retextualizados da canção de Caetano Veloso, em que Linn aponta, como na cenografia exposta na figura 5, que sempre será uma mulher para oferecer acolhimento, afeto e proteção. Mas entre os versos 41 e 44, é perguntado “É sempre uma mulher?”, sendo caracterizado como uma anáfora, figura de linguagem muito usada pela cantora, que significa a repetição de palavras ou frases, com o intuito de intensificar o enunciado e gerar ritmo. Esta pergunta é repetida quatro vezes, no intuito de questionar se esse apoio oferecido é sempre de uma mulher, no sentido de se é uma travesti que lhe oferece esse acolhimento, ele está vindo de uma mulher? O que pode ser analisado também nesse questionamento feito, é entendê-lo enquanto uma crítica à imposição social do corpo feminino ser responsável por oferecer as relações de cuidado e acolhimento.

Como apontado anteriormente, a resposta seria sim, e isso é respondido na própria enunciação, em uma estrofe que antecede o questionamento e uma depois. A primeira é a palavra mulher sendo repetida vinte e nove vezes seguidas, com intenção de intensificar o que se enuncia e se reafirmar enquanto “Mulher”, presentes nos versos 25 ao 29. Esse trecho se demonstra o quanto a prática enunciação de um signo linguístico repleto de significados, faz com que o indivíduo seja fixado pelo “sou” / “não sou” no fluxo do discurso (Bento, 2017).

A estrofe que se segue e responde à pergunta realizada é a que se encontra entre os versos 45 e 47, “Ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher / Ela tem jeito, tem bunda, tem peito / E o pau de mulher!”. Essa estrofe se repete duas vezes e aponta como essa “personagem” da enunciação, que é formada no discurso da canção, é travesti e mulher, pois não há o que defina uma diferença performática, já que “Ela tem jeito” de mulher, esse jeito é definido pelos atos de gênero repetidos com constância e que são reiterados pelo vestir, para que auxiliem na comunicação da identidade de gênero para o outro. É apontado como também não há diferença estética ou até mesmo quanto a genitália, pois no que Linn escreve, até órgão sexual é de mulher.

Em sequência, outro verso que apresenta a relação entre o vestir e a linguagem produzindo a travestilidade são os versos 69 e 70, “Ela é amapô de carne e osso, silicone industrial / Navalha na boca, calcinha de fio dental”. Esses trechos foram analisados na terceira cenografia validada, e eles evidenciam, de forma direta, a forma que ainda evoca a cultura da travestilidade, juntando o pajubá e a pressão estética quanto ao corpo das travestis até hoje, que em situação de marginalidade, recorrerem às bombadeiras. Essa necessidade por modificações corporais através de procedimentos estéticos invasivos, evidencia a busca por se encaixar em um padrão social de beleza. Tanto que Lanz (2014) aponta que:

Sucedo daí a permanente angústia em que vive boa parte das pessoas transgêneras, completamente tomada pela ansiedade de realizarem cirurgias de adequação estética, cirurgias de reaparelhamento genital, mudanças de timbre de voz, correção postural etc., etc., etc., geralmente vistos e aceitos como procedimentos mágicos que vão fazê-las 'passar', isto é, ser plenamente reconhecidas e legitimadas como pessoas cisgêneras 'normais'.” (LANZ, 2014, p. 133).

O outro ponto é a questão da cultura de proteção na época da ditadura militar, em que aprenderam a guardar navalhas na boca para se defenderem e ao vestir, pois mesmo que esteja falando somente de uma peça, de uma “calcinha fio dental”, é o vestir que reitera, comunica e une a performance de gênero à imagem construída com as roupas (Lanz, 2014).

Portanto, as relações discursivas e sociais, as vivências, experiências e cenografias presentes na canção e videoclipe de Mulher, expressam a relação entre o vestuário por meio dos seus signos construindo e comunicando a identidade e performatividade de gênero travesti. E ainda, evidencia que a travestilidade só se produz socialmente, a partir da prática social da linguagem, através dos processos de significação, pela ação do dizer e pela discursividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identidade de gênero, em nossa sociedade ocidental globalizada, é imposta e inscrita sobre um corpo sexuado a partir do momento que se tem conhecimento do sexo do feto. Ela é tida como uma característica que faz parte da essência do indivíduo, como se fosse um aspecto natural, mas não, o gênero é construído pela sociedade e cultura, de forma contextual e, é exigido desde a infância que a criança se comporte ou como menina ou como menino, seguindo os modelos disponíveis desses dois gêneros. Mas o que acontece, é a reiteração constante do modo de ser, de agir, de falar, de viver em sociedade, para que assim, correspondendo ao gênero que lhe foi atribuído e tendo as performances validadas socialmente, este indivíduo construa o seu gênero pela prática performática.

No entanto, com o gênero sendo algo produzido contextualmente e necessitando da performance para que se construa, ocorrem divergências que cruzam as fronteiras da norma binária, homem/mulher. Como o gênero não é algo natural, a identificação de um sujeito com o próprio gênero se dá de forma subjetiva e particular, comunicando para o outro como o indivíduo se porta e através da fala.

Assim, se mostra essencial o papel que o vestuário e a linguagem têm na construção do sujeito social e do seu gênero. O vestuário, sendo um objeto comunicativo, já atribui às roupas, significados socioculturais que vão transmitir determinadas características de quem veste. As roupas, historicamente, foram recebendo significados e símbolos que tem o intuito de demarcar grupos por suas diferenças, com um dos principais sendo, separar por gênero, classificando a partir dos signos que tipo de peça e quais características de uma roupa serão masculinas e quais expressarão feminilidade. Portanto, o ato de vestir, na atualidade, devido a esse processo histórico de significação das roupas, faz com que o vestuário seja um dos principais responsáveis para comunicar o gênero de alguém. É feita a leitura e uma categorização social com base nos signos generificados imbricados na roupa.

Dessa forma, com a roupa sendo necessária para a reiteração do gênero, impactando na performatividade e na construção do próprio, outro aspecto que produz a identidade de gênero é a linguagem. Tudo que conhecemos e entendemos como parte da nossa realidade e precisa ser descrito, ocorre pela relação entre a fala e a língua. Então, para se fixar enquanto parte de algum grupo ou se identificando com algo, é necessário inscrever essa afirmação identitária em um discurso, através da enunciação do que se é, e caso não exista a palavra para descrever,

aparece o fenômeno social de significação, que vai produzir os signos linguísticos, para semiotizar e dar sentido ao novo.

Com esses conceitos expostos e com interesse de focar nesse âmbito de como se produzem as identidades de gênero, por meio da linguagem e da reiteração do vestuário, a travestilidade se apresentou para ser analisada. Mesmo que essas relações também estejam presentes nas identidades mulher e homem, a identidade travesti demarca tudo isso apontado, enquanto ainda quebra algumas normas no processo de identificação.

Vale apontar também que, além de ser uma identidade de gênero singular da cultura e sociedade brasileira, a relação entre o vestuário e a linguagem formando identidade travesti já está descrita na própria palavra, o vestir está imbricado na formação do signo linguístico que concedeu sentido à essa experiência enquanto identificação.

A análise da identidade travesti se deu através do referencial da Análise do Discurso, tomando como objeto uma canção e um videoclipe da cantora Linn da Quebrada. Ela foi escolhida devido a toda criatividade e brincadeiras com as palavras, as repetições e as relações discursivas que ela aplicou nessa canção, como também por causa do talento que tem para retratar a realidade vivenciada por travestis. O nome da canção, representando as experiências da travestilidade se chamar “Mulher”, defendendo sua verdade e sua luta para ser, também influenciaram na escolha, já que a autora também se identifica com esse gênero.

Este trabalho, permite múltiplos desdobramentos e possibilidades posteriores, podendo ser no campo da identidade de gênero, da travestilidade, da semiótica do vestuário e/ou da análise do discurso.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Linguagem e realidade**: do signo ao discurso. 2001. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2001.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARONAS, Roberto Leiser; PONSONI, Samuel. **Uma análise de discurso de base enunciativa**: notas de leitura sobre o percurso epistemológico de Dominique Maingueneau. Revista Heterotópica, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 83–107, 2019. DOI: 10.14393/HTP-v1n1-2019-48527. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/RevistaHeterotopica/article/view/48527>. Acesso em: 10 de set de 2024.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução: Izidoro Blikstein. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. France-Forum, 5 de junho 1967, entrevista à Cécile Delanghe. In: BARTHES, Roland. O grão da voz. Tradução: Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Tradução: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1967.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 2005.

BENJAMIN, Harry. **The transsexual phenomenon**. Copyright of the electronic edition by Symposium Publishing, Düsseldorf, 1999. Disponível em: https://transreads.org/wp-content/uploads/2019/04/2019-04-07_5ca961529c262_HarryBenjamin-TheTranssexualPhenomenon1copy.pdf. Acesso em: 10 de maio de 2024.

BENTO, Berenice. **A Reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na perspectiva transexual. 3ª ed. Salvador: Editora Derives, 2017.

BENTO, Berenice. **O que é transexualidade?** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTO, Berenice. **Transviad@s**: gênero, sexualidade e direitos humanos. 1ª ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

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

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. Tradução: Renato Ambrósio. 1ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CARVALHO, Priscila B. P. **Relação entre língua e identidade**: a fala denuncia quem somos. Revista Diálogos, v. 7, n. 1, 2019.

CEZAR, Marina Seibert. **Moda e gênero: corpo político, cultura material e convenções na construção da aparência.** Recurso eletrônico. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2019.

COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro.** 2001. 486f. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Doutorado em Linguística Aplicada, São Paulo, 2001.

COSTA, Nelson Barros da. **As vozes da intolerância: uma análise da canção "As caravanas", de Chico Buarque.** 2021. In: COSTA, Nelson Barros da. **A vida em canção.** 1ª ed. São Paulo: Pá de Palavra, 2022.

COSTA, Nelson Barros da. **Manual prático de análise do discurso.** Fortaleza: mimeo, 2020.

COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, discurso e identidade cultural: reflexões.** 2009. In: COSTA, Nelson Barros da. **A vida em canção.** 1ª ed. São Paulo: Pá de Palavra, 2022.

ECO, Umberto. **O hábito fala pelo monge.** In: Psicologia do vestir. Tradução: José Colaço. 2ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, p. 7-20, 1982.

FELICIANO, Kalyinka Oliveira. **Orgulho de ser travesti: a resignificação da identidade social travesti como estratégia de resistência.** Cadernos Uninter, v. 7, n. 16, 2023. Disponível em: <https://www.cadernosuninter.com/index.php/humanidades/article/view/2639>. Acesso em: 07 de jun. de 2024.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GLUBSBERG, Jorge. **A arte da performance.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOMES, Heloisa Helena Sucupira; DANTAS, Ivan Coelho; CATÃO, Maria Helena Chaves de Vasconcelos. **Plantas Mediciniais: sua utilização nos terreiros de umbanda e candomblé na zona leste de cidade de Campina Grande - PB.** Revista de Biologia e Farmácia. vol 03, n 01, 2008. Disponível em: <https://www.ufpb.br/nepfh/contents/documentos/artigos/fitoterapia/plantas-mediciniais-sua-utilizacao-nos-terreiros-de-umbanda-e-candomble-na-zona-leste-da-cidade-de-campina-grande-pb.pdf>. Acesso em: 16 de set. de 2024.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; BECCARI, Alessandro. **Retórica e ciência: o caso da linguística crítica.** Revista Letras, n. 72, p. 97-113, 2008. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/7300/10503>. Acesso em: 15 de set. de 2023.

GROSSI, Mirian Pillar. **Identidade de gênero e sexualidade.** Antropologia em Primeira Mão, Florianópolis, p.1-18, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução: Laís Teles Benoir. 1ª ed. São Paulo: Centauro 2004.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade.** 11ª ed. Rio de Janeiro:

DP&A editora, 2006.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa**: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Curso de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Ciências Sociais, da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

LEITE JR., Jorge. **"Nossos corpos também mudam"**: sexo, gênero e a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico. 2008. 230 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/3992>. Acesso em: 06 de maio de 2024.

LINN da Quebrada. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa640169/linn-da-quebrada>. Acesso em: 16/08/2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução: Maria Lucia Machado. 11ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAINGUENAEU, Dominique. **A análise do discurso e suas fronteiras**. Matraga, Rio de Janeiro, v.14, n.20, p.13-p.37, jan./jun. 2007.

MAINGUENAEU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Tradução: Cecília P. de Souza e Silva, Décio Rocha. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MAINGUENAEU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Tradução: Sírio Posseti. 1ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MALUF, Sônia Weidner. **Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas**: abordagens antropológicas. Esboços: Histórias Em Contextos Globais, 9(9), p. 87–101, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563>. Acesso em: 22 de mai. de 2024.

MARQUEZAN, Reinoldo. **A constituição do corpus de pesquisa**. Revista Educação Especial, vol. 22, núm. 22, janeiro-abril, p. 97-110. Santa Maria, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=313128951008>. Acesso em: 07 de ago. de 2024.

MELO, Iran Ferreira. **A relação entre linguagem e realidade: um panorama histórico**. Dialogia, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 217-227, 2009.

MONTEIRO, Gilson. **A metalinguagem das roupas**. Biblioteca on-line de ciências da comunicação, p. 167-181.1999. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/monteiro-gilson-roupas.pdf>. Acesso em: 20 de set de 2023.

MONTENEGRO, Rosiran Carvalho de Freitas. **Mulheres e cuidado**: responsabilização, sobrecarga e adoecimento. v. 1 n. 1. Anais do XVI Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/abepss/article/view/22257>. Acesso em: 15 de set. de 2024.

OLIVEIRA, Francine Natasha Alves de. **Gênero, cultura e o dispositivo da transexualidade**: a formação da identidade travesti no Brasil. DARANDINA REVISTELETRÔNICA, Juiz de Fora, v. 10, n. 1, p. 1–20, 2019. DOI: 10.34019/1983-8379.2017.v10.28254. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/28254>. Acesso em: 06 de mai de 2024.

PANTOJA, Elton Ibrahin de Vasconcelos. **Discursos encruzilhados**: o discurso religioso do candomblé sobre a pessoa trans. Cadernos CESPUC de Pesquisa. Série Ensaios. n.41, 2º Sem./2022, p. 217-239. e-ISSN: 2358-3231 (OJS). 2022. Acesso em: 15 de set de 2024.

PEREIRA, Marlyson Junio Alvarenga. **“É a dor da beleza”**: as travestis e suas corajosas estilísticas da existência. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1386738567_ARQUIVO_O_MarlysonJunioAlvarengaPereira.pdf. Acesso em: 11 de set. de 2024.

RIOS, Fábio Daniel. **Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michel Pollak e Beatriz Sarlo**. INTRATEXTOS, Rio de Janeiro, 5(1): 1-22, 2013. ISSN 2176-6789. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intratextos/article/viewFile/7102/9367>. Acesso em: 14 de set. de 2024.

ROBERTO, Anderson Marques. **Apontamentos sobre uma História da travestilidade**: costume, perversão, arte e identidade. Em Tempo de Histórias, [S. l.], v. 1, n. 39, 2021. DOI: 10.26512/emtempo. v1i39.36907. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempo/article/view/36907>. Acesso em: 01 de jun. de 2024.

ROJAS, Leticia Rodrigues; GOMES, Nataniel dos Santos. **O relativismo linguístico no conto “A história de sua vida” de Ted Chiang**. Cadernos do CNLF, vol. XXI, n. 3. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2017.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2014. vol. 7, p. C3.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 15ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVA JR., Ailton Gomes da. **Gongando a norma e aquecendo o pajubá**: conexões teóricas entre língua e identidade a partir do dialeto LGBT. 2019. 28 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) - Departamento de Letras, Universidade Federal Rural de

Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em:
<https://repository.ufrpe.br/handle/123456789/4169>. Acesso em: 11 de set. de 2024.

WITTMANN, Isadora. **A roupa expressa a identidade: Moda enquanto tecnologia de gênero na experiência transgênero**. Cadernos de Arte e Antropologia. São Paulo: 2016. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/2018?file=1>. Acesso em: 08 de set. de 2023.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 15ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.