

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS**

**LUAN XIMENES DIAS**

**TRANSGENERIDADE EM TELA: OS EFEITOS DISCURSIVOS NA  
REPRESENTAÇÃO DAS PROTAGONISTAS DOS FILMES *UNA MUJER  
FANTÁSTICA* E *ALICE JÚNIOR***

**CAMPINAS  
2025**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS**  
**ESCOLA DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* INTERDISCIPLINAR EM**  
**LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE**  
**LUAN XIMENES DIAS**

**TRANSGENERIDADE EM TELA: OS EFEITOS DISCURSIVOS NA**  
**REPRESENTAÇÃO DAS PROTAGONISTAS DOS FILMES *UNA MUJER***  
***FANTÁSTICA E ALICE JÚNIOR***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Interdisciplinar em Linguagens, Mídia e Arte da Escola de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, como exigência para obtenção do título de Mestre em Linguagens, Mídia e Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Righi de Andrade

**CAMPINAS**  
**2025**

Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI  
Gerador de fichas catalográficas da Universidade PUC-Campinas  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a).

D541t	<p>Dias, Luan Ximenes</p> <p>Transgeneridade em tela: os efeitos discursivos na representação das protagonistas dos filmes una mujer fantástica e alice júnior / Luan Ximenes Dias. - Campinas: PUC-Campinas, 2025.</p> <p>156 f. : + il.</p> <p>Orientador: Eliane Eliane Righi de Andrade.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte) - Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Escola de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2025. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Transgeneridade. 2. Ordem discursiva. 3. Subjetividade. I. Andrade, Eliane Eliane Righi de . II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de Linguagem e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. III. Título.</p>
-------	---

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS**  
**ESCOLA DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* INTERDISCIPLINAR EM**  
**LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE**  
**LUAN XIMENES DIAS**

**TRANSGENERIDADE EM TELA: OS EFEITOS DISCURSIVOS NA**  
**REPRESENTAÇÃO DAS PROTAGONISTAS DOS FILMES *UNA MUJER***  
***FANTÁSTICA E ALICE JÚNIOR***

Dissertação de mestrado apresentada e  
**APROVADA** em 31 de janeiro de 2025 pela  
comissão examinadora:



---

Profa. Dra. Eliane Righi de Andrade  
Orientadora e presidenta da comissão  
examinadora  
Pontificia Universidade Católica de  
Campinas



---

Profa. Dra. Paula Cristina Somenzari  
Almozara  
Universidade do Porto (U.Porto)



---

Prof. Dr. João Paulo Lopes de Meira  
Hergesel  
Pontificia Universidade Católica de  
Campinas

Esta pesquisa foi realizada com Bolsa de Estudo Não Restituível do Núcleo de Atenção Solidária da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (NAS/PUC-Campinas)

Àqueles que desafiam a dita normalidade, dançando nas margens,  
Em uma performatividade corajosa, vivendo além dos limites do estabelecido,  
Desafiando estigmas, carregando o peso do "anormal" e do "desviante",  
E resistindo, com coragem, à negação de seus direitos.

Às Travestis, Transexuais, Transgêneros e Transvestigêneros latino-americanos,  
Artistas destemidas de suas próprias existências,  
Performer de gênero, desenhando com destreza o palco da identidade,  
Que suas histórias sejam escritas com tintas de autenticidade,  
Pintando um retrato de resiliência, coragem e liberdade.

*Luan Ximenes Dias*

## AGRADECIMENTOS

Todo trabalho, por mais solitário que seja, transforma-se, ao longo do processo, em trabalho colaborativo. Este não seria possível sem a colaboração de pessoas essenciais.

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Eliane Righi, pelas trocas, discussões e por caminhar ao meu lado ao longo deste processo. Seu apoio à minha pesquisa e sua dedicação foram fundamentais para que eu me orgulhasse do resultado alcançado. Righi – ou profa, como eu carinhosamente a chamava – foi, sem dúvida, uma fonte de inspiração e um exemplo que levarei comigo. Obrigado por ter abraçado a minha pesquisa com tanto entusiasmo e generosidade.

Ao professor João Paulo Hergesel, meu orientador na iniciação científica durante a graduação em Relações Públicas, que me apresentou o universo da pesquisa e despertou em mim uma curiosidade que se transformou na base deste mestrado. Sou imensamente grato por todos os momentos de apoio ao longo dessa jornada, por estar disponível em qualquer horário – inclusive nas madrugadas, quando as inquietações pareciam não ter fim. Sua paciência, clareza e incentivo constante iluminaram os momentos de dúvida e foram essenciais para que eu seguisse em frente com confiança.

Ao Vítor e à Lana, pelo suporte diário. Vítor, você foi quem esteve ao meu lado desde o início, me apoiando incondicionalmente, oferecendo palavras de incentivo nos momentos de dificuldade e celebrando comigo as conquistas. Lana, minha fiel companheira de quatro patas, que nunca me deixou sozinho enquanto eu trabalhava e sempre estava pronta para um carinho no meio de tantas leituras e escritas.

À minha família, minha mãe, Andréia, meu pai, Claudemir, e meus irmãos, Lucas, Ryan e Rayan, que, mesmo sem entenderem completamente o que é pesquisa ou mestrado, nunca deixaram de torcer por mim. O amor e o apoio de vocês me deram forças para seguir em frente.

Aos amigos, que ouviram pacientemente sobre minha pesquisa mesmo quando só queriam conversar sobre assuntos mais leves. Obrigado por serem esse espaço seguro onde pude compartilhar minhas ideias (e desabafos).

Aos colegas de classe, que compartilharam comigo as angústias, alegrias, desafios e tantos outros sentimentos dessa jornada, em especial Luís Castro e Ana Paula, que foram mais do que colegas: foram grandes parceiros.

Aos professores do PPG Limiar, cujas aulas, discussões e provocações intelectuais foram fundamentais para o amadurecimento das minhas ideias e para a construção desta pesquisa, em especial a professora Paula Almozara, pelas contribuições enriquecedoras durante a minha banca de qualificação e defesa.

Agradeço também à professora Cristina Altieri, por me receber na disciplina de Planejamento e Orientação de Trabalho de Conclusão de Curso da Faculdade de Relações Públicas da PUC-Campinas, onde pude realizar meu estágio docência. Sou grato a todos os alunos que me receberam de braços abertos e me permitiram vivenciar todas as dinâmicas que a sala de aula possibilita.

Agradeço também à PUC-Campinas, minha segunda casa ao longo destes últimos seis anos, e à Faculdade de Relações Públicas, onde tudo começou. Foi ali que dei meus primeiros passos no universo acadêmico, construindo o relacionamento com a instituição que tanto me acolheu e me proporcionou um espaço de aprendizado, crescimento e transformação.

Cada aula, cada troca e cada experiência vivida nesse ambiente moldaram não apenas minha trajetória acadêmica, mas também quem eu sou. Hoje, ao concluir esta etapa com o mestrado, carrego comigo uma gratidão profunda por todos os momentos e por tudo que a PUC-Campinas representou em minha vida.

Finalmente, agradeço a mim mesmo, pela persistência em continuar quando tudo parecia incerto, por acreditar no valor da pesquisa mesmo nos momentos mais desafiadores e por me dedicar com coragem e determinação. Reconheço o esforço e as renúncias que me trouxeram até aqui. Hoje, ao olhar para trás, vejo não apenas um trabalho realizado, mas também o quanto cresci e me transformei ao longo do caminho.

E a você, leitor, que agora se debruça sobre estas páginas, meu mais profundo agradecimento. É por meio do seu olhar atento, das suas reflexões e do tempo dedicado a dialogar com as ideias aqui expostas que esta pesquisa ganha vida, relevância e propósito. Obrigado por se tornar parte desta trajetória e dar sentido a tudo que foi construído.

*O corpo trans é uma potência de vida, é a inesgotável Amazônia que se espalha pelas selvas, resistindo a barragens e extrações.*

*(Paul B. Preciado, 2022, p.38)*

## RESUMO

Esta pesquisa surge ao considerar o cinema como um espaço privilegiado de representações e da manifestação de um certo discurso artístico que mistura diferentes tipos de linguagem, capazes de modular os imaginários e reiterar manifestações de ordem discursiva para pensar a construção dos sujeitos e o modo como eles são representados e, muitas vezes, estigmatizados na sociedade. Dessa forma, o objetivo geral desta pesquisa é investigar o modo como a transgeneridade é representada na sociedade, especificamente, em duas produções do cinema latino-americano. Para isso, esta pesquisa volta-se a uma perspectiva qualitativa interpretativista que se dá por um estudo de caso sobre as representações de transgêneros em dois filmes latino-americanos, *Alice Junior* (2019) e *Una Mujer Fantástica* (2017). A pesquisa apresenta como método a cartografia, configurado pela perspectiva de Deleuze e Guattari, uma vez que essa estrutura rizomática de análise se dá a partir do campo de estudo da sexualidade e de gênero. Essa perspectiva se fundamenta pela teoria *queer* e se realiza por meio de uma análise discursiva, baseada nos estudos de Michel Foucault, com o fim de problematizar o papel da linguagem na construção da subjetividade e revelar o que envolve a produção de saber e as relações de poder, ao focalizar as formações discursivas no interior dos processos políticos, sociais e históricos, trazidas pela materialidade linguística composta por imagem e texto dos filmes que compõem o corpus de análise.

**Palavras-chave:** representações; ordem discursiva; transgeneridade; subjetividade; teoria *queer*.

## ABSTRACT

This research emerges from considering cinema as a privileged space for representations and the manifestation of a certain artistic discourse that mixes different types of language, capable of modulating the imaginary and reiterating manifestations of a discursive order to think about the construction of subjects and the way they are represented and, often, stigmatized in society. Thus, the general objective of this research is to investigate the way in which transgenderism is represented in society, specifically, in two productions of Latin American cinema. To this end, this research turns to a qualitative interpretative perspective that is given by a case study on the representations of transgender people in two Latin American films, *Alice Junior* (2019) and *Una Mujer Fantástica* (2017). The research presents cartography as a method, configured by the perspective of Deleuze and Guattari, since this rhizomatic structure of analysis occurs from the field of study of sexuality and gender. This perspective is based on *queer* theory and is carried out through a discursive analysis, based on the studies of Michel Foucault, with the aim of problematizing the role of language in the construction of subjectivity and revealing what is involved in the production of knowledge and power relations, by focusing on the discursive formations within the political, social and historical processes, brought about by the linguistic materiality composed of images and texts of the films that make up the corpus of analysis.

**Keywords:** representations; discursive order; transgenderism; subjectivity; *queer* theory.

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

ANTRA - Associação Nacional de Travestis e Transexuais

GGB – Grupo Gay da Bahia

LIMIAR – Linguagens, Mídia e Arte

LGBTQIAPN+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travesti e Transgênero, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexual, Não-binário e mais)

TGEU – Transgender Europe

TMM – Trans Murder Monitoring

TvT – Transrespect versus Transphobia Worldwide

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Resultado quantitativo de pesquisa das palavras-chaves.

Quadro 2 - Seleção de destaques do resultado quantitativo.

Quadro 3 - Estudos sobre *Alice Júnior* (2019).

Quadro 4 - Estudos sobre *Una Mujer Fantástica* (2017).

## SUMÁRIO

<b>1.INTRODUÇÃO .....</b>	<b>17</b>
1.1 A construção do eu .....	17
1.2 Uma jornada de descobertas: a busca pela interdisciplinaridade .....	20
1.3 O ponto de partida .....	21
<b>2. DISPOSITIVO DA SEXUALIDADE .....</b>	<b>26</b>
2.1 Tecnologia do sexo .....	26
2.2 Tecnologia de gênero .....	29
2.3 Tecnologias de contrassexualidade .....	31
<b>3. RELAÇÕES DE PODER .....</b>	<b>34</b>
3.1 Biopoder: produção calculada e otimizada da vida .....	34
3.2 Necropoder: a morte como estratégia de exercício do poder moderno .....	38
3.3 Necro(bio)poder: uma nova proposta conceitual .....	39
3.4 A ordem do discurso .....	41
<b>4. IDENTIDADE E O CORPO TRANS.....</b>	<b>45</b>
4.1 As técnicas de sujeição .....	45
4.2 A questão da subjetivação .....	47
4.3 Identidade performativa .....	49
4.4 O gênero performativo .....	52
4.5 Gênero e sexualidade .....	53
4.6 Rostidade e foraclusão.....	57
<b>5. A VIOLÊNCIA HOMOTRANSFÓBICA .....</b>	<b>60</b>
5.1 Relatório de violência .....	60

5.2 Perfil das vítimas .....	61
5.3 Perfil dos homicídios .....	61
5.4 Violência direcionada .....	62
5.5 O aumento de violências .....	63
5.6 O cenário de violência na América Latina .....	63
<b>6. HETEROTOPIA .....</b>	<b>65</b>
6.1 O corpo utópico .....	65
6.2 O contra espaço ou espaço-outro .....	66
6.3 O (contra)cinema .....	67
<b>7. METODOLOGIA DA PESQUISA .....</b>	<b>69</b>
7.1 Estudo Rizomático.....	71
7.2 O cinema enquanto discurso e objeto de análise .....	72
7.3 Percurso metodológico e eixos temáticos .....	74
<b>8. ANÁLISE DAS PERSONAGENS DOS FILMES ESCOLHIDOS.....</b>	<b>77</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>132</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>134</b>
<b>APÊNDICE A: Transgeneridade e audiovisual na comunidade acadêmica .....</b>	<b>139</b>
Transgeneridade e audiovisual na comunidade acadêmica: levantamento bibliográfico sobre a produção científica a respeito da temática .....	139

# INTRODUÇÃO

## 1. A construção do eu

Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração (Judith Butler, 2015, p. 12).

Reverendo minha trajetória pessoal, percebo que muitos fatores me levaram ao encontro da temática da sexualidade e de gênero, como, primeiramente, a afirmação de minha identidade queer e sujeito dissidente. Desde muito jovem, sempre me senti profundamente intrigado pelas complexidades das relações humanas e pela dinâmica de poder que permeia nossa sociedade. No entanto, minha curiosidade não se limitava apenas à observação passiva. Eu era motivado por uma inquietação interna, uma inquietação que me impelia a questionar e desafiar as estruturas hegemônicas que moldavam – e ainda moldam – a minha existência.

A minha jornada de autodescoberta começou em uma pequena cidade no interior de Minas Gerais, chamada Campanha. Com menos de 20 mil habitantes e com quase 300 anos, Campanha é um lugar onde a influência da igreja católica sobre as pessoas é avassaladora. As expectativas sociais são moldadas por valores tradicionais, tornando a cidade conservadora e resistente a qualquer forma de desvio das normas sociais estabelecidas.

Nasci nesse contexto, ao lado de meus irmãos: Lucas, o mais velho; Ryan, meu gêmeo; e Rayan, o mais novo. Ryan sempre foi meu espelho, meu companheiro desde o primeiro momento em que viemos ao mundo. Compartilhávamos tudo, desde roupas e brinquedos até risadas e sonhos. No entanto, havia uma diferença crucial que começou a se destacar à medida que crescíamos: a maneira como cada um de nós enfrentávamos as barreiras sociais em relação à sexualidade.

Ryan navegava pelas expectativas sociais sem grandes desafios, enquanto eu, por outro lado, me sentia compelido a questionar essas estruturas de poder. Minha identidade queer e dissidente me impulsionava a encontrar brechas nas normas rígidas, a desafiar a normatização e a lutar pela aceitação de minha identidade.

Essa comparação constante entre nós gerava um conflito interno, pois, apesar de admirar profundamente meu irmão, eu também ansiava pela mesma aceitação e liberdade para ser eu mesmo. Era como se eu estivesse em busca de minha própria voz, uma voz que desafiaria as normas impostas e cristalizadas pela sociedade.

À medida que crescia, eu embarcava em uma jornada de autodescoberta e resistência, enfrentando o preconceito velado e estrutural que permeava – e ainda permeia – minha cidade natal. Minha jornada foi repleta de desafios, mas também de momentos de autenticidade e aceitação. Essa narrativa, portanto, ilustra a curiosidade e a inquietação que impulsionaram minha jornada de autodescoberta e resistência, destacando o contraste entre minha experiência e a de meu irmão gêmeo, Ryan, em um contexto social e religioso desafiador.

Minha vida tomou um rumo diferente quando, no terceiro ano do ensino médio, em 2018, na escola Objetivo da Campanha, tive a oportunidade de me aventurar em uma pesquisa de iniciação científica para jovens estudantes de ensino médio. A minha temática de pesquisa não poderia ser outra a não ser estudar sobre gênero, sobretudo a questão da transexualidade e o mercado de trabalho na minha própria cidade. Tive um professor e orientador que me mostrou caminhos para essa construção da pesquisa e que me auxiliou também na minha formação e na minha busca por uma universidade em que eu pudesse continuar a propor tais questionamentos em relação a essa temática.

Com isso, decidi me mudar para Campinas, uma cidade bem distante de minha cidade natal, Campanha. Quando cheguei em Campinas, para mim, a cidade era um caldeirão de diversidade, um lugar onde as fronteiras sociais e culturais pareciam mais maleáveis. Era também o local onde decidi buscar um entendimento mais profundo das questões que há muito me inquietavam.

A minha mudança para Campinas, em 2019, se deu por conta da Universidade, comecei minha graduação em Relações Públicas na PUC-Campinas com um entusiasmo fervoroso. Eu não estava apenas ali para obter um diploma, mas também para mergulhar nos debates acadêmicos que exploravam as complexidades das relações humanas, das estruturas de poder e, claro, das questões de sexualidade e gênero.

Os primeiros anos na academia foram reveladores. Encontrei professores, como o João Paulo Hergesel, meu orientador de pesquisa de Iniciação Científica durante os anos de 2020 a 2022, que me auxiliaram a, a partir de teorias, movimentos e vozes, a questionar as normas e desafiar as estruturas hegemônicas. Ao longo de toda graduação, pude também me aventurar atuando como monitor em diversas disciplinas, como: Organizações de Eventos; Teorias da Comunicação; Processo Ensino/Aprendizagem na Trajetória de Formação;

Estudos Semióticos; Ética, Relações Públicas e Comunicação Organizacional. As aulas e as reuniões de orientação eram um espaço de diálogo aberto, onde podíamos explorar ideias, teorias e pesquisas que expandissem o meu horizonte. Foi nesse ambiente acadêmico que comecei a entender as raízes profundas do preconceito velado e estrutural que havia enfrentado em minha cidade natal.

É no filme *A Garota Dinamarquesa* (The Danish Girl, 2015), obra estadunidense dirigida por Tom Hooper e objeto de estudo da Iniciação Científica 2020/2021, que me surgiu o desafio de analisar a temática da travestilidade e da transexualidade no audiovisual, por meio de seus aspectos estruturais, tendo como base os estudos de gênero e sexualidade. A pesquisa, portanto, pautou-se nos estudos da estrutura da narrativa, para que eu pudesse compreender a composição de uma personagem de narrativa audiovisual. Este primeiro estudo foi uma abertura de chave para que eu pudesse mergulhar nos estudos sobre a estrutura narrativa da personagem e na teoria queer.

O referido filme, ainda, permitiu a compreensão da problemática da falta de representação e inclusão de travestis e pessoas transgêneras no mercado de trabalho cinematográfico. A prática de escalar atores cisgêneros para interpretar personagens trans, conhecida como "transfake", ou seja, quando uma pessoa cis interpreta um personagem trans, era uma realidade preocupante. Esse cenário inspirou minha segunda pesquisa de Iniciação Científica, realizada em 2021/2022. Isto é, de entender, primeiro, como se estruturam as narrativas audiovisuais que enfocam protagonistas travestis interpretadas por atrizes travestis. Segundo, de encontrar uma produção audiovisual brasileira que refletisse a rica diversidade cultural, histórica e social do Brasil, proporcionando compreender a identidade e a realidade do país, além de questionar personagens, como em *A Garota Dinamarquesa* (2015), marcadas por um estereótipo de gênero, que não contribuem para uma visão mais precisa e inclusiva sobre o que entendemos a respeito de um sujeito dissidente de gênero no Brasil.

Então, com o auxílio dos estudos poéticos, discursivos e estilísticos, pautado nos estudos da teoria queer, pude compreender os processos de construção da travestilidade da protagonista Alice Jr., na produção brasileira *Alice Júnior* (2019), dirigida por Gil Baroni e com roteiro de Luiz Bertazzo e Adriel Nizer Silva, que traz a história de uma garota travesti que se muda de Recife para uma cidade do sul do Brasil: a youtuber Alice Júnior, interpretada pela atriz travesti Anne Celestino Mota.

Ao longo dos semestres, meus estudos me levaram a explorar teorias feministas, estudos de gênero e sexualidade, assim como filosofia e sociologia críticas. Cada nova perspectiva e cada obra que lia me forneciam ferramentas para analisar e compreender as

estruturas que moldam nossas vidas. A academia não apenas me deu conhecimento, mas também um senso de validação e pertencimento.

Dessa forma, para que eu pudesse continuar minhas investigações sobre os estudos da sexualidade e de gênero e os estudos no campo discursivo, não via outra escolha se não fosse me inscrever em um programa de mestrado. A realização de um mestrado me permitiria não apenas expandir meus horizontes acadêmicos, contribuindo, assim, com uma discussão sobre tal temática, mas também desempenhar um papel fundamental na minha própria construção como indivíduo, a fim de perceber como os discursos que perpetuam estereótipos e normas de comportamentos operam e influenciam profundamente a compreensão do que é ser sujeito, além de compreender as formas sutis e não tão sutis de opressão que moldam nossa sociedade, de visualizar as estruturas dominantes, possibilitando questionar tais narrativas que impulsionam suas sedes de verdades e me permitir construir meu próprio eu de forma dissidente da dita normalidade.

## **1.2 Uma jornada de descobertas: a busca pela interdisciplinaridade**

Em Campinas, percebi que não era apenas um lugar de novos começos, mas também um terreno fértil para minha evolução como sujeito. Na academia, encontrei um espaço onde minhas experiências pessoais se entrelaçavam com o conhecimento e a teoria, me permitindo não apenas compreender melhor o mundo, mas também me capacitar para desafiá-lo.

Minha trajetória acadêmica estava apenas começando, mas já estava claro que esse capítulo de minha vida seria repleto de descobertas, desafios e aprofundamento de minha compreensão sobre as questões estruturantes que haviam me levado até ali. Campinas, com sua diversidade e ambiente acadêmico acolhedor, estava me oferecendo as ferramentas para continuar minha jornada de autodescoberta e resistência. A preocupação seguinte era: em qual programa de mestrado faria mais sentido continuar a minha pesquisa considerando a minha trajetória?

Quando conquistei a vaga no mestrado em Multimeios na Unicamp, parecia uma oportunidade imperdível para aprofundar meus estudos no campo do cinema. No entanto, meu coração ansiava por algo além das fronteiras do cinema, por uma jornada acadêmica que fosse verdadeiramente interdisciplinar, encarando-a como manifesto de uma transformação epistemológica (POMBO, 2005, p.3).

Mesmo tendo passado no processo seletivo e com a vaga assegurada na Unicamp, tomei a decisão ousada de buscar meu propósito em um programa acadêmico que

transcendesse as limitações de uma única área de conhecimento. E, assim, meu caminho me levou, novamente, à PUC-Campinas, mais precisamente ao programa interdisciplinar em Linguagens, Mídia e Arte.

Foi nesse ponto de virada que minha verdadeira jornada no mestrado começou. Na PUC-Campinas, encontrei um ambiente acadêmico que abraçava a interdisciplinaridade como princípio fundamental, mergulhando no campo da linguagem, comunicação, antropologia, sociologia, entre outras contribuições. Era o lugar onde minha paixão por explorar as conexões entre diversas áreas do conhecimento finalmente encontrou um lar.

Minha história no mestrado se tornou uma exploração constante e profunda das fronteiras do saber, estabelecendo um laço entre as áreas das linguagens, das culturas, da sociedade, da antropologia e da comunicação. As aulas eram como portas que se abriam para novos mundos de conhecimento, onde os limites entre as disciplinas se desvaneciam. Cada dia de estudo era uma jornada intelectual, uma busca incessante por compreender não apenas uma única área, mas as teias complexas que ligavam diferentes campos do saber.

Nesse ambiente acadêmico rico e diversificado, minha pesquisa pôde ganhar vida. Não seria mais limitada por barreiras disciplinares, mas seria livre para fluir onde quer que a curiosidade me levasse, como uma teia cartográfica. O conhecimento deixou de ser uma estrada reta e se tornou um vasto campo aberto, pronto para ser explorado em todas as direções.

Minha decisão de trilhar o caminho menos percorrido foi recompensada com uma jornada de autodescoberta e crescimento intelectual. A minha história no mestrado é uma narrativa de escolhas corajosas e a busca incansável por uma compreensão mais profunda do conhecimento interdisciplinar. Não apenas encontrei meu lugar no Limiar (Linguagens, Mídia, arte), mas também descobri que o verdadeiro valor da educação está na exploração das conexões entre diferentes áreas do saber. Minha jornada acadêmica continua, agora como uma busca constante pela interseção de ideias e disciplinas, guiando-me em direção a novos horizontes de descoberta e entendimento, e que traz como fruto de tudo isso este primeiro material onde esboço as ideias para minha dissertação final.

### **1.3 O ponto de partida**

Ao ingressar no programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte e considerar o cinema como um espaço privilegiado de representações e da manifestação de um certo discurso artístico que mistura diferentes tipos de linguagem, capazes de modular os

imaginários e reiterar manifestações de ordem discursiva para pensar a construção dos sujeitos e o modo como eles são representados e, muitas vezes, estigmatizados na sociedade, ponho-me a questionar: quais são as representações, que são trazidas nos filmes, e que efeitos elas têm na sociedade para desestabilizar ou mesmo para questionar imagens forjadas socialmente, particularmente no que diz respeito à transgeneridade, e que o cinema critica, mas também revela?

Dessa forma, trago como objetivo geral desta pesquisa investigar o modo como a transgeneridade é representada na sociedade, especificamente, em duas produções do cinema latino-americano. Dentre os objetivos específicos, o estudo visa discorrer sobre a construção do corpo e da subjetividade "marcada" como dissidente das personagens principais, bem como compreender os efeitos de sentido que o discurso do cinema que lida com a questão da transgeneridade faz ressoar à sociedade por meio das ações, conflitos e sentimentos retratados nos filmes e vividos pelas personagens.

Para isso, esta pesquisa volta-se a uma perspectiva qualitativa interpretativista que se dá por um estudo de caso sobre as representações de transgêneros em dois filmes latino-americanos. Também trazemos a cartografia como método, configurado pela perspectiva de Deleuze e Guattari (2011), uma vez que construímos nosso percurso de pesquisa teórico e analítico a partir do material pesquisado, relacionando-o à minha experiência de sujeito dissidente, percorrendo um trajeto em que o território é delineado a partir de vários olhares que se entrecruzam na pesquisa e que se caracteriza de forma rizomática, ou seja, não linear ou centrada, mas que traz a temática de gênero como geradora deste estudo.

Nesse sentido, a estrutura rizomática de análise se dá a partir do campo de estudo da sexualidade e de gênero. Essa perspectiva se fundamenta pela teoria queer e se realiza por meio de uma análise discursiva, baseada nos estudos de Michel Foucault (2008; 2014; 2014; 2022), com o fim de problematizar o papel da linguagem na construção da subjetividade. Para isso, partimos da análise dos contextos social, histórico e ideológico que permeiam os sujeitos dissidentes na contemporaneidade, buscando os efeitos de sentidos que permeiam a transgeneridade em discursos diversos (como o médico e o legal), representados nas duas produções cinematográficas latino-americanas que lidam com essa temática.

A análise discursiva tem como propósito trazer indícios discursivos sobre a construção do sujeito dissidente e das representações construídas dele pelo outro (policial, médico, ex-esposa etc.), por meio de recortes discursivos dos filmes latino-americanos, configurando-se, aqui, como um estudo de caso, cujo *corpus* de análise será composto de

trechos desses filmes.

Dessa forma, o cinema é utilizado como materialidade discursiva e como condições de produção do discurso de e sobre a transgeneridade. Com isso, esta pesquisa lançará mão de uma análise discursiva baseada em eixos temáticos que foram selecionados a partir de regularidades discursivas encontradas nos filmes analisados, que nos encaminharam para os estudos teóricos a eles relacionados. Essa divisão temática dará sustentação, portanto, para compreender e visualizar as regularidades discursivas vivenciadas na e pela transgeneridade nos filmes selecionados - *Una Mujer Fantástica* (2017) e *Alice Júnior* (2019) -, os quais constituem nosso estudo de caso.

Trazendo um panorama geral das produções para contextualização dos objetos de pesquisa, *Una Mujer Fantástica* (2017) é um filme de produção chilena, dirigido por Sebastián Lelio. A narrativa aborda a vida de Marina, uma mulher transexual, que é apresentada, inicialmente, enquanto cantora e garçonete. Marina, interpretada pela atriz Daniela Vega – que também é transexual –, tem um relacionamento estável com Orlando e, após sua morte, a existência de Marina é colocada à prova a cada instante por instituições diversas, como a família, a polícia e a medicina.

Já *Alice Júnior* (2019) é uma obra nacional, que retrata a experiência de vida da adolescente travesti Alice Júnior, interpretada pela atriz Anne Mota, que também é travesti. De origem nordestina, a jovem se muda para a região sul, onde precisa lidar com as dificuldades de ser uma adolescente, num espaço novo, sem os amigos – que deixou para trás – e ainda numa escola tradicional particular da região sul do Brasil, com todas suas particularidades identitárias e culturais.

A escolha dos *corpora* ocorreu devido ao fato de Chile e Brasil, países que originaram as produções narrativas destacadas respectivamente, são países latino americanos que compartilham de muitas semelhanças culturais e históricas, como o processo de colonização, regimes políticos autoritários em tempos passados, os quais, entre outras opressões, reprimiram ainda mais sujeitos cujas identidades saem dos padrões binários de gênero.

Além disso, vale ressaltar que, segundo Vasconcelos (2023), os dados do projeto internacional Trans Murder Monitoring (TMM), uma iniciativa colaborativa entre a Transgender Europe (TGEU) e a revista acadêmica Liminalis para relatar as violências contra pessoas trans, registrou 4.639 mortes de pessoas trans entre 2008 e setembro de 2022 em 80 países. Nesse cenário, o Brasil lidera com 37,5% do total (1.741 mortes), seguido pelo México com 14% (649 mortes) e pelos Estados Unidos com 8% (375 mortes). O levantamento ressalta que 68% dessas tragédias ocorrem na América Latina e Caribe,

evidenciando um alarmante panorama de violências contra pessoas trans na região. Em se tratando do Chile, Franco Fuica, um homem trans masculino, militante mais antigo do Chile e coordenador da organização Organizando Trans Diversidades (OTD), em uma entrevista para o Observatório de Sexualidade e Política, (SPW na sigla em inglês), afirmou que o *Estallido* social provocou muito medo pela violência policial. Além disso, ele informa que essa violência se dá sobretudo nas mulheres trans que contra homens trans, pois muitas são mulheres trabalhadoras sexuais e estão sempre mais expostas à violências.

Os dados do projeto TMM, especialmente aqueles relacionados à América Latina, revelam não apenas uma preocupante estatística de mortalidade, mas também apontam para um contexto em que pessoas trans estão sujeitas a diversas formas de violência. Essa vulnerabilidade não se limita apenas à dimensão física, mas se estende para o âmbito simbólico, moral e psicológico. Portanto, essas escolhas representam uma estratégia metodológica essencial para uma compreensão mais profunda de como as narrativas cinematográficas abordam a transgeneridade em dois contextos latino-americanos diferentes, mas que compartilham da violência contra os trans.

A relevância deste trabalho surge pelo fato de trazer à tona as representações da transgeneridade em produções midiáticas do sul global, de modo a potencializar outras visões de mundo, de gênero e de formas de se relacionar, trazendo as marcas dos modos de subjetivação em construção no mundo atual, que se relacionam não só às formas culturais contemporâneas, mas, também às formas de exercício do poder, que ressoam ao poder patriarcal e às sociedades disciplinares, em que os sujeitos dissidentes desestabilizam as relações hegemônicas de poder que sustentam tais práticas normalizadoras.

Nesse sentido, considerando a estrutura rizomática adotada nesta pesquisa, as reflexões sobre gênero, sexualidade, poder e identidade apresentadas neste estudo são entrelaçadas de forma a criar uma rede interconectada de conhecimento entre o material analisado e a teoria que tal material suscita. Inspirada nos conceitos de rizoma propostos por Deleuze e Guattari (2011), essa abordagem aliada à cartografia permite que as ideias cresçam de maneira não linear, ramificando-se em diversas direções, a partir das associações realizadas pelo pesquisador ao longo da pesquisa.

Portanto, para cumprir o que se propõe, a estrutura rizomática de análise se dá a partir das reflexões, pautadas principalmente nos estudos de Michel Foucault (2022) e Paul Preciado (2022) para compreender o dispositivo da sexualidade e da contrassexualidade, estabelecendo conexões entre suas teorias, permitindo que os conceitos se entrelaçam e se influenciem mutuamente. Da mesma forma, ao analisar as dinâmicas de poder, as

contribuições de Foucault (2022), Achille Mbembe (2016) e Berenice Bento (2018) são integradas, criando uma rede de compreensão mais ampla. Na investigação da identidade, propõe-se abordar as dimensões de sujeição e subjetivação, performáticas e heterotópicas, recorrendo aos estudos de Tomaz Tadeu da Silva (2000), Judith Butler (2013; 2022) e Michel Foucault (2004;2013). Esses conceitos encontram-se articulados, formando uma teia interpretativa que capta a multiplicidade e interconexão desses elementos.

Ao reconhecer as interações dinâmicas entre gênero, sexualidade, poder e identidade, a pesquisa busca capturar a complexidade intrínseca a essas temáticas, evitando a fixação em hierarquias estáticas. A abordagem rizomática visa proporcionar uma compreensão mais integrada e fluida do fenômeno em análise, especialmente ao examinar duas personagens transgênero em um contexto latino-americano.

## 2. DISPOSITIVO DA SEXUALIDADE

### 2.1 Tecnologia do sexo

Michel Foucault, ao estudar o sujeito, na intitulada fase genealógica, reflete e consolida o conceito de dispositivo em suas análises apresentadas ao longo de seus estudos. Em *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*, o autor (2022) estende sua análise para a esfera da sexualidade. Para ele, há uma relação de saberes e poderes que produzem a noção em torno desse tema. No mesmo livro, Foucault (2022) vai conceituar o que ele denomina como hipótese repressiva, isto é, a ideia de que a profusão de discursos sobre sexo estabelece, conseqüentemente, uma regulação sobre o sexo. Foucault (2022), portanto, vai dizer que essa hipótese repressiva evoca dois cenários: os fatos de interdição, ou seja, a incitação aos discursos e a implantação perversa, a de exclusão.

Foucault esclarece que criaram-se, em todo canto e em toda parte, “incitações a falar, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular” (FOUCAULT, 2022, p. 36). Para ele, foi imposto a cada um fazer de sua sexualidade um discurso permanente, de modo que em todas as instâncias da sociedade, como na ordem da economia, pedagogia, medicina, jurídica e etc, incitem, extraem, organizem e institucionalizem o discurso do sexo (FOUCAULT, 2022).

Além disso, ao final do século XIX e início do século XX, Foucault (2023) vai dizer que emergiu uma nova forma de confessionalidade. Essa nova forma não mais se restringia aos confesionários da igreja, mas se expandia para as clínicas médicas e consultórios de psicólogos, por exemplo. Foucault (2022) descreve esse contexto como um poder confessional, no qual as subjetividades eram convidadas a confessar não mais seus pecados para obtenção de perdão religioso, mas sim para alcançar uma espécie de cura.

Este período marcou uma mudança significativa na forma como o sexo era discutido e praticado. A sexualidade passou a ser colocada em discurso através de um intrincado conjunto de metáforas e razões, que a enquadravam no âmbito da natureza, da ciência e do saber. Cada enunciado sobre sexualidade não era meramente uma descrição neutra, mas sim uma

afirmação de verdade sobre o sexo. Assim, quanto mais se falava sobre o sexo, mais vontades de verdades eram produzidas, resultando em uma crescente regulação da sexualidade.

A Hipótese Repressiva de Foucault também aborda a questão da implantação perversa, ou seja, a forma como os discursos sobre sexo não apenas incitam à fala, mas também buscam capturar e controlar aquilo que é considerado desviante. Enquanto um lado do discurso incita à confissão do desejo, o outro lado instaura a ideia de que esse desejo deve ser corrigido, controlado e regulado. Para Foucault (2022, p. 54), “[...] a implantação das perversões é uma efeito-instrumento”. Ou seja, “é através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações de poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas” (FOUCAULT, 2022, p. 54)

Nesse sentido, resgatando o conceito de dispositivo segundo Foucault, pode-se dizer que se refere a uma rede complexa e heterogênea de elementos, como discursos, instituições e decisões regulamentares, que estabelece uma interconexão dinâmica e adaptável que responde estrategicamente a urgências específicas em determinados momentos históricos, como a escola, o hospital, o exército, a prisão, a família etc (FOUCAULT, 2014). Portanto, dispositivo engloba não apenas o que é explicitamente expresso (o dito) mas também o que permanece implícito ou não articulado (o não dito), isto é, para ele, “o dito e o não dito são os elementos do dispositivo” (FOUCAULT, 2014, p. 365).

Esses dispositivos, utilizados através de estratégias disciplinares, são viabilizados pelo que o filósofo francês denomina como poder e saber. O poder aqui para Foucault são as “[...]relações de forças de pequenos enfrentamentos” (FOUCAULT, 2006, p.231), isto é, as micro lutas que se manifestam em todos os setores da sociedade, através de métodos e de tecnologias de poder (FOUCAULT, 2006). Já a relação do saber está intrinsecamente ligada ao poder e às relações de poder na sociedade, ou seja, para Foucault, “o poder produz saber” (FOUCAULT, 1987, p. 31).

Foucault propõe que o saber é construído socialmente e historicamente, influenciado por diferentes formas de poder. Ele introduz a noção de "regimes de verdade", sugerindo que o que é considerado verdadeiro em uma determinada época e contexto é moldado por relações de poder específicas. E essa noção de verdade se instaurou – e se instaura – sobre o sexo e a sexualidade. Ou seja, para ele, a análise minuciosa e detalhada da sexualidade no século XIX revela não apenas práticas individuais, mas uma teia complexa de relações sociais, discursos, instituições e práticas que funcionam como um dispositivo de poder e saber.

Esses regimes de verdades sobre a sexualidade age a partir de um aparato complexo no qual o discurso do "confesse o seu desejo" coexiste com os discursos que afirmam "esse desejo precisa ser corrigido". Essa dinâmica estabelece uma relação de saber e poder entre instituições como o mundo jurídico e o mundo médico, que passam a ditar condutas consideradas normais e anormais. A confissão para Foucault “foi, e permanece ainda hoje, a matriz geral que rege a produção do discurso verdadeiro sobre o sexo” (2022, p. 70). E, a partir dessas práticas discursivas e a instauração dessa busca pela verdade sobre o sexo, surge o que Foucault vai propor de *Scientia sexualis*, ou seja, um ciência do sexo, que age como um conjunto de prescrições que visariam enunciar as verdades sobre o sexo (FOUCAULT, 2022).

Dentro desse aparato, uma multiplicidade de discursos vai gradativamente produzindo uma noção de sexualidade. Assim, a Hipótese Repressiva de Foucault oferece uma perspectiva crítica sobre como os discursos sobre sexo não são apenas reflexos da sociedade, mas sim instrumentos ativos na construção de uma verdade sobre a sexualidade, moldando normas e práticas que regulam as vidas individuais e coletivas.

Ainda, quando Foucault (2022) fala sobre a tecnologia do sexo como uma "série de táticas diversas que combinam, em proporções variadas, o objetivo da disciplina do corpo e o da regulação das populações," (FOUCAULT, 2022, p. 158), ele está se referindo a estratégias particulares e táticas dentro desse dispositivo da sexualidade, destacando como o poder e o saber são aplicados para disciplinar e regular as práticas sexuais. Foucault (2022) apresenta, portanto, quatro grandes formas de representá-lo, em suas diversas estratégias: a) histeria, b) onanismo, c) fetichismo e d) coito, que vão desenvolver dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo. As quatro formas de representação da sexualidade mencionadas constituem estratégias dentro desse dispositivo que desenvolvem saberes específicos sobre o sexo e exercem poder sobre as populações ao regular suas práticas sexuais e disciplinar seus corpos.

A histeria colocada por Foucault remete ao processo de histerização da mulher, interpretada “como o jogo do sexo enquanto um e outro, tudo e parte, princípio e falta” (FOUCAULT, 2022, p. 166). Nesse jogo do sexo, o autor define-o de três maneiras: Primeiro, como algo que pertence em comum ao homem e à mulher (FOUCAULT, 2022), isto é colocando o corpo da mulher como um elemento repleto de sexualidade. Segundo, como o que pertence também ao homem por excelência e, portanto, faz falta à mulher, ou seja, diz respeito à patologia e aos saberes médicos. E, por fim, como o que constitui, por si só, o corpo da mulher, ordenando-o inteiramente para as funções de reprodução e perturbando-o continuamente pelos efeitos dessas mesmas funções (FOUCAULT, 2022). Assim, esse corpo

feminino é posto em comunicação com o corpo social, para que seja, inclusive, regulada sua fecundidade.

Quanto ao onanismo, este se refere à pedagogização do sexo da criança, pois, segundo o autor (FOUCAULT, 2022, p. 166) “na sexualidade da infância elabora-se a ideia de um sexo que está presente (em razão da anatomia) e ausente (do ponto de vista da fisionomia)”. Nesse sentido, essa estratégia consiste numa formação de saber sobre o corpo da criança como passível de atividades sexuais, consideradas indevidas e imorais. Ou seja, “a masturbação com os efeitos que lhe atribuem revelaria, de maneira privilegiada, esse jogo da presença e da ausência, do manifesto e do oculto” (FOUCAULT, 2022, P. 167). É a partir dessa noção que os dispositivos de poder, como a escola, professores, médicos e psiquiatras, agem, utilizando de seu poder-saber para “educar” o sexo da criança.

O fetichismo, por sua vez, repete a psiquiatrização do prazer perverso. Nesse contexto, “o sexo foi referido a funções biológicas e a um aparelho anátomo-fisiológico que lhe dá “sentido”, isto é, finalidade” (FOUCAULT, 2022, p. 167). Ou seja, implica, portanto, novas formas de saber para regular os instintos sexuais. Em outras palavras, a psiquiatrização do prazer reverso serve como produção de tecnologias para corrigir e normalizar as anomalias sexuais.

Por fim, o coito nada mais significaria do que a socialização das condutas de procriação, na qual o “sexo” é descrito por Foucault “como estando preso entre uma lei de realidade e uma economia de prazer que sempre tenta controlá-la, quando não a desconhece” (2022, p.167). Ou seja, basicamente, trata-se de medidas sociais a fim de controlar e reduzir a taxa de fecundidade dos casais.

Nesse sentido, enquanto a tecnologia do sexo se manifesta como estratégias específicas no amplo dispositivo da sexualidade de Foucault, onde poder e saber são empregados para disciplinar e regular práticas sexuais, Teresa de Lauretis (1987) expande a discussão ao explorar a interseção entre tecnologia e gênero, proporcionando uma perspectiva outra para compreender como as dinâmicas sociais moldam identidades sexuais e de gênero.

## **2.2 Tecnologia de gênero**

Para dialogar com os estudos sobre o dispositivo da sexualidade, Teresa de Lauretis (1987), por sua vez, utiliza do pensamento foucaultiano, a partir da noção de tecnologia do sexo, para propor a tecnologia do gênero, ou seja, a autora propõe que o gênero, como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais”

(LAURETIS, 1987, p. 208). Em outras palavras, Lauretis mostra a necessidade de separar gênero da diferença sexual e conceber o gênero como produto de várias tecnologias que produzem discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana, como o cinema, por exemplo (LAURETIS, 1987).

Lauretis apresenta quatro proposições sobre a noção de gênero: a) gênero como representação. A autora deixa claro que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais ou subjetivas, na vida material das pessoas; b) a representação do gênero é a sua construção<sup>1</sup>. Em um sentido mais claro, a autora afirma que toda arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção. c) a construção do gênero em ação prática. Ou seja, a autora afirma que a construção do gênero vem se efetuando na mídia, nas escolas, nos tribunais. d) a construção do gênero feito na sua desconstrução. Isto é, paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio da desconstrução, sendo em um discurso, feminista ou não, que veja como o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. Lauretis complementa, o gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, “mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (LAURETIS, 1987, p. 209).

O gênero para Lauretis é o efeito das representações discursivas que são constituídas sobre o sexo, no qual tais apresentações tem o poder de materializar ideais normativos, formando uma identidade subjetiva do que entendemos enquanto masculinidade e feminilidade.

Seguindo as palavras da autora,

[...] As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente e nas quais todos os seres humanos são classificados, formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade (LAURETIS, 1987, p. 211).

Ou seja, a partir dessa ótica, a autora afirma que “a construção cultural do sexo em

---

<sup>1</sup>Essa noção de representação está em consonância com o conceito de Hall (2016) sobre representações que sustentará nosso trabalho e que pode ser sintetizado como as imagens convencionadas que compartilhamos socialmente, por meio dos sistemas simbólicos diversos, avaliados pelos grupos sociais. Assim, as representações são sentidos atribuídos a coisas, pessoas e fenômenos, construídos discursivamente, que tendem a estar estabilizados no imaginário social dos grupos que pertencem a uma mesma cultura, que compartilham valores, ideias e conceitos.

gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero nas diferentes culturas (embora cada qual a seu modo) são entendidas como “sistematicamente ligadas à organização da desigualdade social” (LAURETIS, 1987, p. 212). O sistema sexo-gênero para a autora é tanto “uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade” (LAURETIS, 1987, p. 212). Isto é, para a autora se as representações de gênero, seja no cinema, em jornais, novelas, publicidade etc, são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. Assim, a autora consegue ter sustância para considerar que a proposição de que “a representação de gênero é a sua construção, sendo cada termo a um tempo o produto e o processo do outro, pode ser reexpressa com mais exatidão a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação”. (LAURETIS, 1987, p. 212).

No entanto, pode-se pensar o termo “tecnologia” como um instrumento de conhecimento e controle que transforma a realidade, ou seja, um conjunto de produção de saberes para entender a realidade de gênero e sexualidade e formatá-la. Esse conjunto de saberes elabora uma série de noções, de discursos e reflexões que nos leva a produzir entendimentos sobre gênero e sexualidade, que se tornam normatizados e vigentes no campo social. Ou seja, o conceito de tecnologia de gênero proposto por Lauretis direciona em considerar o cinema, por exemplo, como uma tecnologia capaz de produzir e reforçar essas representações de gênero.

### **2.3 Tecnologias de contrassexualidade**

Dessa maneira, como define Foucault (2022), é a partir da tecnologia do sexo que as sociedades modernas exercem controle sobre a sexualidade. Essa abordagem, portanto, não apenas destaca a regulamentação das práticas sexuais, mas também revela como discursos médicos, instituições e estratégias sociais convergem para normatizar e enquadrar o sexo dentro de fronteiras específicas. Já Lauretis (1987), por sua vez, a partir de seus estudos sobre a tecnologia do gênero, consegue explorar como representações culturais, particularmente no cinema, contribuem para a construção das identidades de gênero.

Por outro lado, como forma de propor um novo olhar a essas normas, o conceito de tecnologia de contrassexualidade de Paul Preciado (2022) se torna evidente ao considerar a resistência a essas normas. O autor propõe pensar a contrassexualidade como “[...]”

tecnologias de resistência, isto é, como formas de contradisciplina sexual” (PRECIADO, 2022, p. 33). Basicamente, são tecnologias compreendidas para transcender as limitações das categorias binárias, uma vez que a contrasexualidade, proposta pelo autor, busca, justamente, desestabilizar as categorias tradicionais de sexo, desafiando as tecnologias sociais que buscam regulamentar a sexualidade.

A contrasexualidade pode ser entendida, portanto, como “[...]uma análise crítica da diferença de gênero e sexo, produto do contrato social heterocêntrico, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas” (PRECIADO, 2022, p. 32). Além disso, entendemos aqui como uma “[...]substituição desse contrato social que denominamos natureza por um contrato contrassexual” (PRECIADO, 2022, p. 32).

Para Preciado (2022), dentro do contexto do contrato contrassexual, os corpos se identificam não mais como homens ou mulheres, mas como entidades vivas. Reconhecem em si mesmos a capacidade de participar em todas as práticas significativas e ocupar diversas posições de expressão, transcendendo as categorias historicamente definidas como masculinas, femininas ou perversas. Nesse sentido, a contrasexualidade proposta pelo autor é também uma teoria do corpo. Ou seja, essa teoria se situa fora das oposições binárias, como homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Para Preciado (2022), os diferentes elementos dos sistema gênero/sexo, que são entendido no nosso contexto social como homem, mulher, homossexual, heterossexual, transexual, bem como suas práticas e identidades sexuais, se colocam como tecnologia. Isto é, “não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia, e de informação, formatos, mecanismos, usos, desvios” (PRECIADO, 2022, p. 34).

Portanto, no âmbito do manifesto contrassexual, ou dessa proposta de uma nova sociedade contrassexual, os sujeitos “[...]renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos, jurídicos de suas práticas significantes” (PRECIADO, 2022, p. 33). Em outras palavras, elas se recusam a se limitar a categorias sexuais convencionais e a aceitar os privilégios associados a essas categorias no contexto social, econômico e legal, fora de uma ordenação que segue a uma linearidade, uma historicidade ou uma continuidade. Por fim, a contrasexualidade supõe que o sexo, a sexualidade e o gênero devem ser compreendidas como tecnologias sociopolíticas complexas,

e tem como tarefa prioritária o estudo dos instrumentos e dos dispositivos sexuais e das relações de sexo e gênero que se estabelecem entre o corpo e a máquina (PRECIADO, 2022).

### 3. RELAÇÕES DE PODER

Como lutamos e brigamos de uma tal forma que consigamos nos manter dentro de nossas próprias regras, produzindo um mundo diferente, sem reproduzir o mundo de violência deles? (Butler, 2021)<sup>2</sup>.

Início este capítulo parafraseando Judith Butler, filósofa pós-estruturalista estadunidense, uma das principais teóricas contemporâneas do feminismo e da teoria queer, pois, em suas reflexões, a autora, basicamente, questiona como podemos desafiar as normas estabelecidas e buscar mudanças substanciais dentro das regras existentes, sem recorrer à violência que pretendemos combater. Portanto, este capítulo tem como objetivo explicar formas sutis e complexas de violência que permeiam nossa sociedade, além de demonstrar como as estruturas de poder existentes operam, tendo como noção de que, ao lutar por mudanças, devemos ser conscientes dessas dinâmicas e formas de poder e buscar estratégias de resistência que não reproduzam essas formas de violência, mas, sim, trabalhem para criar um mundo mais igualitário e justo.

#### 3.1 Biopoder: produção calculada e otimizada da vida

A pesquisa de Foucault se tornou notória por sua reflexão sobre o poder. Para o filósofo, o poder está em relação e funciona em todas as partes da sociedade, e, ainda, se encontra associado às formas de saber. Ou seja, exercer o poder se torna possível mediante conhecimentos que lhe servem de instrumento, justificação e legitimação. Seguindo esse raciocínio, é em nome *da verdade* que acontece, por exemplo, a viabilização de práticas autoritárias de segregação ou, ainda, a legitimação da gestão dos corpos e do desejo (CAMILO; FURTADO, 2016).

Foucault (2022) afirma que, a partir do século XVII, o poder se desenvolveu em duas formas – na anatomia e na biologia –, constituído em dois pólos, sendo eles: *anátomo-política*

---

<sup>2</sup> Tradução livre de: “How do we fight and struggle such that we are in the very terms of our action producing a different world and not reproducing their world of violence?” Judith Butler, em: A força da não violência. Disponível em: <https://encr.pw/heoG3> Acesso em: 29 de set de 2023.

*do corpo humano e a biopolítica da população.* A primeira foi centralizada no corpo como máquina, presente no adestramento do corpo, na extorsão da força humana, mediante o controle de tempo e de espaço, no interior de instituições, sejam elas escolas, fábricas, hospitais e a prisão (FOUCAULT, 2022). Isto é, trata-se de um poder disciplinar, desdobrando uma anatomia política que treinava os organismos mecanizados da sociedade industrial, com seu impulso individualizante.

Já a segunda, que se formou um pouco mais tarde, no século XVIII, é, basicamente, um mecanismo de controle que rege o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, os nascimentos e a mortalidade, mediante uma série de intervenções e controles reguladores (FOUCAULT, 2022). Ou seja, trata-se de um processo que focaliza o homem-espécie, alvo de uma biologia política, e, ao contrário de um olhar individualizante, esse processo regulamenta os fatores vivos da população, com seu impulso massificante.

A biopolítica, portanto, é dada como posterior à dos aparelhos disciplinadores, de forma racional, em função de uma complexidade centralizada no aparato estatal, pela razão de que a biopolítica só poderia agir, a partir das estratégias já enraizadas disciplinarmente no campo individual. Em síntese, ambos partilhavam o mesmo objetivo: ajustar e distribuir todos os sujeitos em torno da norma com o propósito de expropriá-las para fins nacionais e industriais (FOUCAULT, 2022).

A configuração desses dois pólos, a partir da regulamentação da população e da disciplina dos corpos, se desenvolveu do poder sobre a vida e constituiu o princípio de estratégia entre Estados cuja “função mais elevada não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima para baixo” (FOUCAULT, 2022, p.150). Ou seja, o autor afirma que, antes, o que era simbolizado enquanto poder soberano - a velha potência da morte - agora é recoberta pela “administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” (2022, p. 150).

É nessa esfera que se abre, assim, a era de um “biopoder”. Um conceito que Foucault entenderá como práticas, surgidas no ocidente moderno, voltadas à gestão e regulação dos processos vitais humanos. O biopoder refere-se, portanto, ao controle exercido pelo Estado e pelas instituições sobre a vida das pessoas, moldando suas identidades e subjetividades de acordo com as normas sociais. Além disso, o autor vai afirmar que a relação entre biopoder e capitalismo são indissociáveis, pois foi nesse processo de desenvolvimento que este se firmou “à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos” (FOUCAULT, 2022, p. 152). Foucault explica que o capitalismo exigiu mais do que isso, ou seja, foi necessário o crescimento tanto de seu esforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade, com o

objetivo de formatar corpos e subjetividades cuja meta consistia em aumentar a produtividade de cada nação (FOUCAULT, 2022).

O autor, portanto, ao estudar subjetividade, cria o conceito de dispositivo (2022). Isto é, táticas e estratégias<sup>3</sup> que regularizam o sujeito. A disciplina, por exemplo, é um dispositivo que opera a partir dessa noção de poder-saber, com objetivo de atender determinadas instituições de poder, como a escola, família, prisão, entre outros que possibilitam o controle do corpo. Pode-se afirmar que, em um ambiente escolar, por exemplo, a estrutura do ambiente é moldada e passa a ser um dos espaços institucionais privilegiados para os exercícios de poder disciplinar.

Foucault afirma que “a vida como objeto político foi, de algum modo, tomada ao pé da letra e voltada contra o sistema que tentava controlá-la” (2022, p.157). Segundo o próprio autor, o que é estabelecido como forma reivindicante, além de servir como objetivo, é a vida. Ou seja, a partir do século XIX, a vida passa a ser entendida como uma necessidade fundamental, sendo ela a essência concreta do sujeito e a plenitude do possível (FOUCAULT, 2022). E é nessa camada que a vida, muito mais do que o direito, se torna objetivo das lutas políticas através de afirmações de direito. Direitos esses que, a partir de códigos redigidos e reformados, são formas que tornam aceitável um poder essencialmente normalizador, capaz de reiterar manifestações de poder, refletindo, assim, conforme afirma o autor,

[...]o “direito” à vida, ao corpo, à saúde, à felicidade, à satisfação das necessidades, o “direito”, acima de todas as opressões ou “alienações”, de encontrar o que se é e tudo o que se pode ser, esse “direito” tão incompreensível para o sistema jurídico clássico, foi a réplica política a todos esses novos procedimentos de poder que, por sua vez, também não fazem parte do direito tradicional da soberania (FOUCAULT, 2022, p. 157).

Ou seja, sobre tal pano de fundo, ao longo do qual se desenvolveu toda tecnologia política da vida, pode-se compreender a importância assumida pelo sexo como foco de disputa política, estando, assim, segundo o autor, entre dois eixos: o primeiro como disciplina do corpo, aplicado pelo adestramento individual. Já o segundo, o sexo como elemento pertencente à regulação das populações. Esses dois eixos explorados por Foucault dão lugar,

---

<sup>3</sup> Michel de Certeau (1994) conceitua táticas estando, basicamente, no campo das resistências e estratégias no campo do controle. Para o autor, “a tática não tem lugar senão o outro” (CERTEAU, 1994, p. 100). Ou seja, uma tática se infiltra, ela existe nas brechas, isto é, “uma ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio” (CERTEAU, 1994, p. 100), ou seja, atuando e operando golpe por golpe, lance por lance (CERTEAU, 1994). Já as estratégias, é “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado” (CERTEAU, 1994, p. 99).

assim como ele afirma, “a vigilâncias infinitesimais, a controles constantes, a ordenações espaciais de extrema meticulosidade, a exames médicos ou psicológicos infinitos” (FOUCAULT, 2022, p. 157), ou seja, todo um micropoder sobre o corpo, dando margem a intervenções que visam a todo o corpo social ou grupos tomados globalmente.

Foucault explora, portanto, o questionamento da validade da hipótese de repressão sobre o sexo, diante da sua explosão discursiva, que passa a dominar as práticas sexuais que têm como objetivo a preservação da vida. Foucault vai afirmar que “o sexo é acesso, ao mesmo tempo, à vida do corpo e à vida da espécie” (2022, p.158), tornando-o o princípio das regulações. Isto é, se o sexo está nas relações entre pessoas, consequentemente, estará presente nas relações de poder. Por isso, o sexo passa a ser de interesse do governo e de saúde pública, colocando como necessários investimentos em dispositivos para organizarem essas instâncias. É nessa esfera que a escola, e a psiquiatria por exemplo, se colocam como dispositivos de controle, utilizando do poder-saber para pedagogiar o sexo da criança, entre outras medidas (OLIVEIRA, 2016).

Nesse sentido, “o sexo e a sexualidade tornam-se alvos de disputas políticas” (ALEIKSEIVZ, 2021, p. 51) ou, pode-se pensar, como alvo do poder disciplinar, atuando sobre os corpos e adestrando-o. Por outro lado, Preciado (2011) propõe uma realidade outra ao questionar e criticar as normas sociais que governam a sexualidade e buscam impor padrões específicos de identidade de gênero a partir desse adestramento do corpo por meio da biopolítica. Para ele, “podemos compreender os corpos e as identidades dos anormais como potências políticas, e não simplesmente como efeitos dos discursos sobre o sexo” (PRECIADO, 2011, p.12), propondo, assim, um afastamento da normalização e opressão dos corpos, a partir do que ele denomina de sexopolítica (2011).

Ao entender o sexo como político, Preciado (2011) propõe desnaturalizar e desestabilizar as normas tradicionais em torno do sexo, entendendo o corpo não como um dado passivo sobre o qual o poder age, mas, sim, “a sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais” (PRECIADO, 2011, p. 14). Preciado (2011) destaca, portanto, como determinados espaços, como o lugar mencionado, não apenas representam locais de poder, mas também são palcos de criação e contestação social. Para ele, as minorias sexuais tornam-se multidões e o monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer* (PRECIADO, 2011).

Nesse sentido, o autor sugere uma transformação nas concepções tradicionais e

normativas de sexualidade e identidade de gênero, expressada a partir da ideia de que a união de diferentes minorias sexuais resultam em uma força coletiva poderosa, e garante a possibilidade de “[...]intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual” (PRECIADO, 2011, p. 14).

Ao desafiar as normas sociais e políticas convencionais, as minorias sexuais representadas pela multidão *queer*, conforme proposto por Preciado (2011), engajam-se em uma resistência que vai além da mera reconfiguração do corpo político. Elas confrontam diretamente as necropolíticas, estruturas de poder que não apenas moldam as vidas, mas também decidem sobre a morte de certos corpos sociais.

## **2.2 Necropoder: a morte como estratégia de exercício do poder moderno**

Ao se tratar das minorias sexuais, ou, aqui ditas, conforme Preciado (2011), as multidões *queer*, o necropoder se manifesta em diversas formas, desde a violência física até a discriminação sistemática. Adentrando brevemente sobre o conceito de necropoder, o qual é discutido por Achille Mbembe (2016), um filósofo camaronês, o autor questiona e problematiza o conceito de biopoder de Michel Foucault. Mbembe pressupõe, no ensaio *Necropolítica*, que a noção de biopoder é “insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte” (2016, p. 142).

O ensaio deixa claro seu ponto de partida, sua problemática e utiliza a necropolítica para levantar a questão: “é suficiente contabilizar as formas contemporâneas em que o político, por meio da guerra, da resistência ou da luta contra o terror, faz do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto?” (MBEMBE, 2016, p. 123).

Podemos considerar, portanto, que biopoder e necropoder não são apenas interfaces conceituais; pois, se biopoder diz respeito à produção calculada e otimizada da vida, o necropoder, por sua vez, vai enfatizar, como ponto de maior importância, a morte como estratégia de exercício do poder moderno em territórios e populações tidos como ameaça latente. Nesse raciocínio, o autor argumenta, portanto, que “as formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte, ou seja, a necropolítica, reconfiguram profundamente as relações de resistência, sacrifício e terror” (MBEMBE, 2016, p. 146).

E, portanto, ao resistir a essas necropolíticas, a multidão *queer* não apenas desafia as limitações impostas à sua identidade e as manifestações sexuais, mas também se posiciona contra sistemas que, em última instância, buscam controlar e até mesmo extinguir certas formas de existência. Pode-se dizer, portanto, que o conceito de necropoder nasce, portanto,

em complementação a partir da noção de biopolítica, como uma um olhar outro, que é a necropolítica para entender os desdobramentos e os funcionamentos do poder nas sociedades modernas e no mundo contemporâneo.

### **3.3 Necro(bio)poder: uma nova proposta conceitual**

Por outro lado, Berenice Bento (2018), professora pesquisadora na interface entre sociologia e antropologia, que contribui com pesquisas em decolonialidade, estudos queer, direitos humanos e marcadores sociais da diferença (gênero, sexualidade, raça e etnia), em seu artigo *Necrobiopoder: quem pode habitar o Estado-nação?* está interessada em estudar, a partir do campo teórico das abjeções (técnicas que o Estado utiliza para matar), o conceito que chama de necrobiopoder.

O necrobiopoder é uma nova proposta conceitual para ler as formas de controle que o estado exerce sobre o sujeito. A pesquisa está organizada nas dimensões histórica e conjuntural, na qual utiliza como objeto de estudo a Lei do Ventre Livre. Bento (2018) propõe em sua pesquisa que para ler o Estado é necessário articular conceitos que deem conta dessa complexidade. A nova proposta de conceito, em síntese, está na possibilidade de pensar o Estado como poder de promotor de vida e de morte, numa relação hierarquizada das populações que constituem a sociedade, ou seja, há populações desprivilegiadas que o Estado se dirime de qualquer responsabilidade por seu cuidado.

Bento (2018) promove essa discussão exatamente para sair da dicotomia entre biopoder ou necropoder, conceitos, então, explorados por Michael Foucault e Achille Mbembe respectivamente, como visto anteriormente. Nesse sentido, Bento conceitua necrobiopoder como:

[...]um conjunto de técnicas de promoção da vida e da morte a partir de atributos que qualificam e distribuem os corpos em uma hierarquia que retira deles a possibilidade de reconhecimento como humano e que, portanto, devem ser eliminados e outros que devem viver (BENTO, 2018, p. 7).

Ou seja, a autora propõe que é impossível pensar o Estado apenas na dimensão da promoção da morte ou só na ideia da promoção de vida, pois esses mecanismos de poder se dão de forma desigual na população. Nesse contexto, pode-se pensar que a resistência das minorias sexuais assume uma dimensão crítica, confrontando não apenas as normas sociais, mas também um sistema que nega o reconhecimento pleno da humanidade, mesmo na morte. Isso aponta, portanto, para a necessidade de repensar e reconfigurar as estruturas políticas

para garantir igualdade e dignidade em todas as fases da vida, buscando estratégias de resistência que não reproduzam essas formas de violência, mas sim trabalhem para criar um mundo mais igualitário e justo.

Fazendo um diálogo entre esses conceitos e trazendo-o para o campo dos discursos midiáticos, analisando os modos como a comunicação se dá por e nesses meios, a fim de se pensar as relações de poder que ali se configuram, por exemplo, sobre os corpos tidos como minoritários em determinadas narrativas, Bell Hooks (2019), em seu livro *Olhares negros: raça e representação*, elabora uma análise sobre os modos de subjetivação, tomando especificamente o corpo da mulher negra na literatura, no cinema e nas produções audiovisuais que compõem a cultura midiática contemporânea. Quanto a Bento (2017), em seu livro *A reinvenção do corpo*, a autora afirma que o corpo é um texto socialmente construído, pondo-se a refletir que, nas suas representações em narrativas audiovisuais, os papéis ocupados por mulheres transexuais e travestis, mulheres negras, indígenas e demais corpos tidos como minoritarizados são impactados pelo modo como a sociedade (re)apresenta esses sujeitos identitariamente na sociedade.

Ao considerar que a representação dessas identidades é atribuída a partir de um enquadramento político e ideológico em nossa sociedade, o qual se dá justamente porque o Estado promove a morte continuada de determinadas populações, Bento (2018) conclui que há um modo de administrar o Estado em que essa população não pode fazer parte de uma ideia de estado-nação, onde apenas determinados corpos e subjetividades podem fazer parte e serem reconhecidos como membros dessa comunidade política chamada estado-nação.

Ao reiterar que a narrativa que se faz sobre um grupo é capaz de controlar o campo do significado social, ao mesmo tempo em que atua na consolidação e na incorporação de normas de gênero tomadas - falsa e ideologicamente - como naturais, reproduzindo e perpetuando a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco, cisgênero e heterossexuais são os únicos verdadeiros e universais, define-se um sujeito único, que é constituído por um saber e pelas relações de poder permeadas por uma "vontade" de verdade.

Assim, fazendo uma analogia da identidade de gênero com a questão de raça, como afirma Lélia González (2021), em seu artigo *A categoria político-cultural de amefricanidade*, o racismo latinoamericano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Ou seja, é preciso perceber, através dos discursos midiáticos, os modos como a cultura da supremacia branca é um efeito do histórico colonial que marca a racialização - bem como a heterossexualização - dos corpos

e exerce o poder hegemônico na fabricação de imaginários e representações, seguindo, então, a proposta de uma rebeldia, conforme propõe Hooks (2019), sobre a conscientização e os processos de subjetivação forjados pelo imaginário social colonizador, garantindo um olhar opositor sobre a linguagem e, sobretudo, contribuindo para o entendimento de nossa realidade enquanto sujeitos.

Esse olhar opositor, conforme Hooks (2019) propõe, é garantir, basicamente, um olhar descolonizador e essencial para o debate interseccional, que articula raça, gênero e classe social, a fim de entender a ideia de que o Estado se funda a partir do extermínio de determinadas populações, da desagregação e do desaparecimento de determinadas epistemologias que moldam a narrativa dessas produções discursivas dominantes e que são capazes de delimitar uma estrutura de poder no discurso.

### **3.4 A ordem do discurso**

Michel Foucault (2014), em seu livro *A Ordem do Discurso*, debate sobre a organização e a manifestação do discurso e quais os frutos essa ordem gera. No entanto, o autor sugere que o poder não está concentrado apenas em instituições disciplinares, mas permeia todas as relações sociais, incluindo aquelas que envolvem linguagem e discurso. No livro, o autor parte da hipótese, basicamente, de que quem domina o discurso, domina também as outras relações de poder e de corpos. Para ele, “[...]em toda sociedade a produção do discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos” (FOUCAULT, 2014, p. 8). Esses procedimentos são planejados em sua obra e possuem a “[...]função [de] conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2014, p. 8).

O primeiro procedimento exhibe mecanismos de coordenar ou regular, ou seja, envolvem a definição de certos tipos de discurso como inaceitáveis, impróprios ou ilegítimos em determinados contextos, conhecidos como procedimentos de exclusão. Trazendo como primeiro exemplo elencado pelo autor, nota-se a ideia de interdição, isto é, o ato de criar tabus na linguagem do discurso e na organização de ideias para dizer o que pode ou não ser dito (FOUCAULT, 2014). As interdições que envolvem os discursos da sexualidade e da política, exemplificam esse raciocínio e revelam, para Foucault, sua ligação com o desejo e o poder, pois “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2014, p. 10).

Além disso, Foucault (2014) destacou outro princípio de exclusão, não mais caracterizado como interdição, mas sim como uma dinâmica de separação e exclusão, exemplificada na relação entre razão e loucura (FOUCAULT, 2014). Neste contexto, observamos um procedimento discursivo que estabelece o que pode ser expresso e por quem. Essa dinâmica é fundamentada na distinção entre o que é considerado lógico (com sentido) e ilógico (sem sentido), estabelecido pela autoridade que controla o discurso. Compreendemos, assim, que o controle do discurso se manifesta na delimitação de fronteiras que o distinguem ou que é aceitável dentro dos limites estabelecidos de expressão e o que está excluído.

O terceiro sistema de exclusão, conforme nomeado por Foucault (2014), é fundamentado na distinção entre verdadeiro e falso. Nesse contexto, Foucault explora como o discurso é moldado e controlado com base na validação da verdade, criando assim um mecanismo de exclusão por uma “vontade de verdade” (FOUCAULT, 2014, p. 17). Foucault afirma que essa vontade de verdade se apoia sobre um suporte e uma distribuição institucional, na qual tende a exercer sobre os outros discursos uma espécie de pressão ou, até mesmo, de coerção (FOUCAULT, 2014).

Para o autor, esse terceiro sistema, em contrapartida com as duas primeiras, não cessa de se reforçar, de se tornar mais profunda e mais incontornável. Aqui o que está em jogo, portanto, são os mecanismos mais profundos relacionados à busca pelo controle do discurso: o desejo e o poder (FOUCAULT, 2014).

Diferente dos procedimentos de controle que exercem de certo modo do exterior, como apresentado anteriormente, Foucault (2014) também apresenta os procedimentos internos, aqueles que funcionam a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, “[...]como se tratasse, desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso” (FOUCAULT, 2014, p. 20).

O primeiro deles é o que o autor vai chamar de comentário, no qual trata-se, basicamente, da possibilidade de construir novos discursos e, ao mesmo tempo, como um elemento paradoxo que “[...] desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto não havia jamais sido dito” (FOUCAULT, 2014, p. 24). Ou seja, dentro desse contexto, o comentário não apenas oferece a possibilidade de construir novos discursos, mas também se revela como um ato complexo que opera na interseção entre repetição e inovação. Na repetição é aquilo que Foucault chama de repetição disfarçada, pois, para ele, “[...]não há talvez nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação” (FOUCAULT, 2014, p. 24). Para a inovação, seria o ator de, ao reafirmar o discurso, há a

possibilidade de expansão e criação de algo novo.

Assim como o comentário, o segundo princípio de rarefação de um discurso, conforme delineado por Foucault (2014), concentra-se na figura do autor. No entanto, é crucial compreender que, para Foucault (2014), o autor não é meramente o indivíduo que proferiu as palavras ou escreveu o texto. Ele transcende a noção convencional de autoria, sendo concebido como um princípio organizador do discurso, responsável por conferir-lhe unidade e origem de significações.

Para Foucault (2014), o comentário limitava o acaso do discurso pelo um jogo de uma identidade que teria a forma da repetição e do mesmo. Ou seja, o comentário, ao revisitar e repetir incansavelmente, parece fixar o discurso em uma identidade pré-existente, criando uma dinâmica que poderia ser interpretada como uma busca por estabilidade e continuidade. Já nos princípios do autor, há uma limitação também pelo jogo da identidade, mas que tem a forma da individualidade e do eu. Pode-se dizer que o autor, concebido como um princípio de agrupamento conforme dito por Foucault (2014), não está apenas atrelado à repetição, mas também à singularidade de uma voz particular. Foucault desloca a ênfase da identidade coletiva presente no comentário para a individualidade encarnada pelo autor. Essa mudança de perspectiva ressalta não apenas a repetição, mas a singularidade única que cada autor traz para o discurso.

Ademais, Foucault (2014) apresenta a disciplina como outro princípio de limitação. Pode-se pensar a disciplina como um princípio de controle da produção do discurso (FOUCAULT, 2014). O papel da disciplina é fixar os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras. No entanto, trata-se de um princípio, portanto, que se opõe ao comentário, visto que na disciplina, “[...]o que é suposto no ponto de partida, não é um sentido que precisa ser redescoberto, nem uma identidade que deve ser repetida” (FOUCAULT, 2014, p. 29), mas, sim, “aquilo que é requerido para a construção de novos enunciados” (FOUCAULT, 2014, p. 29). Essa oposição ocorre, ao mesmo tempo quanto ao do autor, pois “[...] a disciplina se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos” (FOUCAULT, 2014, p. 28), ou seja, constituindo, assim, um sistema anônimo à disposição de quem quer ou pode se servir dele, não estando ligado, portanto, a quem sucedeu ser seu inventor (FOUCAULT, 2014).

No entanto, ainda existe um terceiro grupo de procedimentos que permitem o controle do discurso, com o objetivo, desta vez, de determinar as condições de seu funcionamento e, ainda, de impor certas regras aos indivíduos dentro desse sistema (FOUCAULT, 2014). A

primeira delas é o chamado ritual, ou seja, como uma organização interna de como e de quem deve falar e apossar do discurso. O ritual, portanto, define tanto a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam, quanto os gestos, os comportamentos, as circunstâncias e todo o conjunto de signos que deve acompanhar o discurso (FOUCAULT, 2014).

Em seguida, Foucault (2014) aborda sobre a sociedade do discurso, cuja função é “[...] conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras restritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição” (FOUCAULT, 2014, p. 37). Para o autor, o próprio ato de escrever tal como é institucionalizado nos livros se configura dentro dessa sociedade do discurso, mesmo que de forma difusa.

Por outro lado, as chamadas doutrinas, seja ela religiosas, políticas ou filosóficas, constitui o inverso de uma sociedade do discurso, pois tende a difundir-se (FOUCAULT, 2014). Para Foucault (2014, p. 41) “[...]a doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros”. A doutrina, basicamente, determina, em uma ordem do discurso, quem pode falar, como deve falar, quais são as palavras do discurso a serem ditas, como um processo de manutenção de uma doutrina que hierarquiza o sistema.

Por fim, o último procedimento de sujeição do discurso elencado por Foucault são as apropriações sociais, como a educação. Para ele, “todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo” (FOUCAULT, 2014, p. 41).

Sendo assim, a ordem do discurso, a partir de toda sua organização e a manifestação, exerce um papel que não apenas reflete, mas também molda as estruturas de poder. Ao explorar todo o conjunto de procedimentos a que o discurso é submetido, como o controle, a seleção, a organização e a redistribuição, torna-se evidente que essa ordem do discurso desempenha um papel fundamental na legitimação e perpetuação dessas formas de poder, revelando as complexidades que permeiam os processos de sujeição e subjetivação.

## 4. IDENTIDADE E O CORPO TRANS

A tecnologia, longe de se posicionar como uma entidade neutra, desempenha o papel ativo de um agente, moldando não somente nossas interações com o mundo exterior, mas também a nossa percepção intrínseca. E é nesse contexto complexo que a tecnossociedade, caracterizada pela profunda interseção entre os mecanismos tecnológicos e os elementos sociais, se manifesta, promovendo modos complexos de sujeição e subjetivação.

Nesse sentido, considerando esses modos de sujeição e subjetivação que implicam reconhecer as nuances éticas que emergem na tecnossociedade e tendo desde questões de poder até as dinâmicas de autorregulação em foco, em meio a esse panorama complexo, este capítulo busca não apenas compreender, mas também refletir sobre as implicações transformadoras dessa coevolução entre tecnologia e sociedade e, ainda, mergulhar naquilo que entende-se enquanto identidade.

### 4.1 As técnicas de sujeição

As técnicas de sujeição se referem a estratégias utilizadas para submeter ou controlar indivíduos. Essas técnicas podem se manifestar em várias esferas da sociedade e se associam, sobretudo, a contextos disciplinares, hierárquicos e de poder. Com isso, para que consigamos lançar luz sobre essa dinâmica, embarcaremos nas reflexões de Judith Butler (2022), em seu livro *A vida psíquica do poder*, pelo qual nos convida a refletir e questionar nossa posição no complexo cenário de poder e subjetividade, explorando não só como o poder age sobre nós, mas também nosso papel ativo na construção dessa dinâmica.

Butler (2022), basicamente, propõe compreender o processo de formação do sujeito e sua capacidade de agir a partir da forma psíquica que o poder assume. A autora esclarece que a manifestação do poder não está somente como algo que “[...]pressiona o sujeito de fora, que subordina, submete e relega a uma ordem inferior” (BUTLER, 2022, p. 10), mas, além disso, entende-se o poder, também, como algo “[...]que forma o sujeito, que determina a própria condição de sua existência e a trajetória de seu desejo” (BUTLER, 2022, p. 10). Em outras

palavras, poder não é aquilo a que nos opomos, mas aquilo de que dependemos para existir e que abrigamos e preservamos nos seres que somos (BUTLER, 2022). E é a partir dessa imposição do poder que a autora discute sobre a relação da sujeição. s condições de sujeição são aquelas condições que nos possibilitam ser sujeito. O poder que nos subalterniza, é o mesmo poder que nos sujeitamos para reagir a subalternização (BUTLER, 2022).

A sujeição, para a autora, significa, por sua vez, tanto “o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de ser tornar um sujeito” (BUTLER, 2022, p. 10). A noção de poder presente na sujeição afigura-se, segundo Butler, em duas modalidades temporais: a) como algo que é sempre anterior ao sujeito, fora dele mesmo e operante desde o início; b) como o efeito desejado do sujeito, isto é, entende-se aqui que o sujeito parte da ambivalência, ou seja, “[...]o lugar em que ele surge tanto como efeito de um poder anterior quanto como condição de possibilidade de uma forma da ação radicalmente condicionada” (BUTLER, 2022, p. 23).

Pode-se dizer que a sujeição na tecnossociedade refere-se às maneiras pelas quais os sujeitos são controlados e direcionados por sistemas tecnológicos e estruturas de poder e, para exemplificar como o processo de sujeição ocorre, podemos relacionar aos modos operantes das tecnologias de poder e de dominação que, para Foucault, “determinam a conduta dos indivíduos e os submetem a certos fins ou dominação, objetivando o sujeito” (FOUCAULT, 2004, p. 323).

As tecnologias de poder desempenham, portanto, um papel fundamental na operação e na manutenção da sociedade disciplinar, atuando como uma forma de controle social. Para Foucault, a sociedade disciplinar trata-se, por sua vez, do adestramento do corpo, da extorsão da força humana, mediante o controle de tempo e de espaço no interior de instituições (FOUCAULT, 2022). Isto é, atua como um desdobramento de uma anatomia política que treina os organismos mecanizados da sociedade industrial com seu impulso individualizante.

Ressalta-se, ainda, que esses procedimentos disciplinares beneficiam interesses capitalistas, promovendo conformidade e utilidade em toda a sociedade, originando-se nas instituições e se espalhando por todas as possíveis formas de existência. Foucault explica, ainda, que o capitalismo permitiu criar “métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isso torná-las mais difíceis de sujeitar” (FOUCAULT, 2022, p. 152). Além disso, esses métodos dependem do desenvolvimento de grandes aparelhos de Estado, como instituições de poder – família, escola, polícia, exército, entre outros – para aplicar, conforme afirma Foucault (2022, p. 152), “técnicas de poder”. Tais técnicas são adotadas sobre o corpo individual e no corpo da população, para que, assim,

consigam agir no nível dos processos econômicos, por exemplo, e das instituições de poder, tornando-se operantes no processo de segregação, de hierarquização social, garantindo as relações de dominação e efeitos de hegemonia sobre todos os níveis do corpo social.

No entanto, o chamado poder disciplinar não se limita apenas a esses modos operantes, isto é, essa disciplina dos corpos e das mentes (agenciamentos de corpo e de enunciação) também pode ser alcançada por meio de vigilância constante. Em uma sociedade em rede, as pessoas são, constantemente, observadas, avaliadas e classificadas, e a conformidade com as normas é recompensada, enquanto a não conformidade é punida. Em um espaço público e privado, a utilização de câmeras de segurança, os sistemas de monitoramento por vídeo e tecnologias de reconhecimento facial são alguns dos exemplos de como a tecnologia é usada para vigiar e controlar as atividades e comportamentos das pessoas.

Nesse sentido, evidencia-se, aqui, que o poder disciplinar, que envolve essas práticas de controle, vigilância e normalização, leva à sujeição, onde as pessoas se conformam às normas e expectativas impostas a elas, se tornando sujeitadas a um conjunto de regras e de padrões de comportamentos.

#### **4.2 A questão da subjetivação**

Então, se na sujeição nos referimos à ideia de que os sujeitos estão condicionados a influências, controle ou poder exercidos pelas tecnologias e pela sociedade em que eles estão inseridos, a subjetivação, no contexto da tecnossociedade, se refere à forma como os sujeitos constroem seus sistemas simbólicos, suas identidades, experiências e subjetividades, tendo a tecnologia como mediadora dessa relação.

Nesse sentido, a proposta de falar sobre a questão da subjetivação e dos processos que a constituem está, também, articulada à necessidade “[...]de falar dos diversos componentes que não passam necessariamente pelos indivíduos - como os processos socioeconômicos, as máquinas comunicativas, os complexos urbanos - mas que podem, em seu cruzamento, instaurar uma dobra” (OLIVEIRA, 2005, p.58).

A questão da subjetivação, segundo Oliveira (2005), apoiada em Deleuze, constitui um “dentro” que é “a dobra do fora”. A subjetivação como dobra, portanto, “[...]significa pensar em termos dos efeitos de composição de forças, práticas e relações que operam para transformar o ser humano em variadas formas de sujeito” (OLIVEIRA, 2005, p. 59). Isso envolve, portanto, a capacidade de se verem como sujeitos de suas próprias ações, como um

ser dotado de agência e de tomar iniciativas para fazer escolhas conscientes em nossa interação com o mundo, capaz de reconhecer as possibilidades de transformações que estão abertas e de resistir por meio de táticas às estratégias advindas de poderes e saberes que buscam subjetivá-los. (OLIVEIRA, 2005). Nesse sentido, as dobras representam interações complexas entre os diferentes aspectos da realidade.

Nesse contexto de subjetivação, onde as dobras entre fatores internos e externos se entrelaçam, as práticas de cuidado de si emergem como elementos cruciais. Foucault, no texto intitulado *Tecnologias de si* (2004), explora como os indivíduos, na sociedade antiga e clássica, se envolviam em práticas e processos destinados a moldar e aprimorar a si mesmo como seres humanos. Essas práticas, basicamente, tratam-se de um processo no qual o sujeito age sobre si, envolvendo ações deliberadas em que busca compreender, transformar e aprimorar a si mesmo, de modo que se constitui como sujeito, contribuindo ativamente para a sua formação ética.

Dentre as técnicas de si com forte influência do cristianismo naquele contexto são as pertencentes ao campo da religião e essas têm como objetivo “conduzir o indivíduo de uma realidade à outra, da morte à vida, do tempo à eternidade” (FOUCAULT, 2004, p. 349), impondo-lhe “um conjunto de condições e regras de comportamento para certa transformação de si” (FOUCAULT, 2004, p. 349). Um procedimento, portanto, de caráter confessional, a partir de um ato de penitência, ou seja, um modo que transpõe a obrigação da revelação de si (FOUCAULT, 2004).

A tecnologia de si, a partir do dispositivo de confissão como técnica de subjetivação, além de ser uma tecnologia de autorregulação, também contribui para a formação de identidades, uma ferramenta que molda a subjetividade e mantém os indivíduos sob um controle. Esse ato de revelação não é apenas uma expressão de arrependimento, mas também uma maneira pela qual as normas sociais e religiosas são internalizadas pelo sujeito.

As práticas de confissão, como dobras, refletem, portanto, as interações complexas entre o indivíduo e as forças sociais, sendo, ao mesmo tempo, um ato de revelação de si e um elemento nas técnicas de poder que operam na constituição e na moldagem do sujeito. É aqui que a tecnologia de si se torna não apenas uma ferramenta de autorregulação, mas um espelho que reflete e forja a identidade individual e coletiva.

### 4.3. Identidade performativa

As técnicas de sujeição e subjetivação, como visto, moldam a noção de identidade ao impor definições sociais — discursiva e linguística — e influenciam as formas — impostas e de disputa — de ser sujeito em um contexto na qual o discurso dominante parte de uma identidade forjada como fixa e natural.

Para Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 74), a “identidade é simplesmente aquilo que se é”, como o ato de dizer “eu sou hétero”, “eu sou cisgênero” e “e eu sou homem”, tendo referência a si próprio, como um elemento auto-contida e auto-suficiente (SILVA, 2000). Nesse mesmo raciocínio, a diferença, como o outro, é concebida como uma entidade independente, como que uma oposição à identidade, isto é, “ela é homossexual”, “ela é transgênero” e “ela é mulher” (SILVA, 2000). Torna-se possível observar que a identidade e a diferença, portanto, “estão em uma relação de estreita dependência” (SILVA, 2000, p. 74). E que a sua forma afirmativa como expressada ao se relacionar com a identidade só é dada como parte de uma extensa cadeia de negações, ou seja, de expressões negativas de identidade, de diferenças (SILVA, 2000).

Por outro lado, a afirmação de uma identidade, como o caso de “ser homem” não pode ser compreendido fora de um processo de produção simbólica e discursiva e, portanto, não há um elemento cristalizado, de ordem natural ou fixa, mas, sim, compreendido a partir de uma cadeia de significados, formado por outras entidades como o “ser mulher”, e que, mais uma vez, não são fixas, naturais ou até mesmo, predeterminadas (SILVA, 2000). Sendo, portanto, “um resultado de um processo de produção simbólica e discursiva” (SILVA, 2000, p. 81).

Entende-se também que esse processo de afirmação da identidade e enunciação da diferença é uma relação social e está sujeita a uma relação de poder (SILVA, 2000). O poder aqui de “definir a identidade e de marcar a diferença” (SILVA, 2000, p. 81). E podendo dizer que, onde existe diferenciação, isto é, identidade e diferença, aí está presente também o poder e as outras formas de exercícios de poder, como o de incluir/excluir; de classificar; de demarcar; e, por fim, de normalizar (SILVA, 2000).

O ato de dividir e classificar, por exemplo, representa, além disso, a hierarquização e a construção de uma estrutura em torno de oposições binárias, na qual estabelece um eixo de privilégio de um sobre o outro, como o ocorre nas classificações entre masculino/feminino, branco/preto, heterossexual/homossexual, por exemplo (SILVA, 2000). Nesse sentido, questionar a identidade e a diferença entre as relações de poder significa problematizar essa

estrutura binária criada socialmente e tida como natural. Além disso, para Silva (2000, p 83), “fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças”. A identidade dentro de uma normalidade é colocá-la como algo que seja natural, desejável e, portanto, como a única (SILVA, 2000). É um processo sutil pelo qual o poder se manifesta dentro desse campo da identidade e da diferença (SILVA, 2000).

Para Silva (2000), a identidade tida como normal tem uma força e se exerce dentro de uma estrutura discursiva que é compreendida, até mesmo, como “a” identidade e não como “uma” identidade, como exemplificado abaixo:

[...]Numa sociedade em que impera a supremacia branca, por exemplo, “ser branco” não é considerado uma identidade étnica ou racial. Num mundo governado pela hegemonia cultural estadunidense, “étnica” é a música ou a comida dos outros países. É a sexualidade homossexual que é “sexualizada”, não a heterossexual. A força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade (SILVA, 2000, p. 83).

Assim, é importante notar que a construção da identidade envolve uma dinâmica entre dois movimentos distintos. Por um lado, há aqueles que buscam consolidar e estabilizar a identidade, enquanto, por outro lado, existem processos que buscam subvertê-la e desestabilizá-la (SILVA, 2000). No entanto, o ato de “cruzar fronteira”, ou seja, a “possibilidade de simplesmente mover-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades” (SILVA, 2000, p. 88), permite evidenciar a instabilidade da identidade e colocar em jogo a sua precariedade, como ocorre no contexto de gênero e sexualidade.

Segundo o autor (2000), a possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira” é um ato de questionar a estrutura de oposições binárias, como ocorre, por exemplo, entre masculino/feminino, heterossexual/homossexual – nas quais se baseia o processo de fixação das identidades de gênero e das identidades sexuais. O fato é que estar nessa fronteira representa, portanto, ter uma identidade ambígua, indefinida, isto é, trata-se de uma demonstração do caráter “artificialmente” imposto das identidades fixas (SILVA, 2000). Para o autor, “a evidente artificialidade da identidade das pessoas travestidas e das que se apresentam como drag-queens, por exemplo, denuncia a – menos evidente – artificialidade de todas as identidades” (SILVA, 2000, p. 89).

A identidade, por sua vez, deve ser entendida como uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo que, por meio de sua repetição e, sobretudo, da possibilidade de sua repetição, cria-se a força de um ato linguístico para a

produção da identidade (SILVA, 2000).

No entanto, para Judith Butler (2016), em seu livro *Problemas de Gênero*, a autora questiona essa repetição performática da identidade e propõe uma interrupção a essa repetição, de forma a problematizar e questionar a naturalidade e estabilidade de gênero. A autora traz a ideia de que a diferença não apenas condiciona de antemão a afirmação da identidade, mas prova, como resultado, ser mais fundamental do que a identidade (BUTLER, 2015).

Butler (2016) reflete sobre a construção da ideia de sujeito e da sua identidade. A autora afirma que o sujeito não tem uma essência, partindo de uma proposição de um sujeito que nunca está feito. Para Butler, o sujeito se constrói a partir de normas reguladoras; a construção se dá de forma coercitiva, isto é, não é algo livre e essencialista, mas, sim, de caráter regulatório, pautado por normas e regras que “regularizam” o sujeito. Ainda, complementando esse raciocínio, Butler afirma que “os sujeitos são constituídos mediante normas que, quando repetidas, produzem e deslocam os termos por meio dos quais os sujeitos são reconhecidos” (BUTLER, 2015, p. 17). Nesse contexto, como destacado por Butler, as condições normativas que regem a formação do sujeito resultam em uma ontologia historicamente contingente. Assim, a habilidade intrínseca de discernir e nomear a essência do "ser" do sujeito está profundamente enraizada nas normas que facilitam tal processo de reconhecimento (BUTLER, 2015).

A univocidade do sexo, ou seja, as claras definições como masculino ou feminino, bem como a coerência interna do gênero e a estrutura binária, isto é, a conformidade rígida com os papéis de gêneros e sua estrutura limitante à compressão entre apenas duas categorias, para Butler (2016, p. 70) “são sempre consideradas como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão masculina e heterossexista”. Em outras palavras, trata-se, portanto, de mecanismos que sustentam e legitimam sistemas de opressão baseados nessa concepção de gênero e sexo. A heterossexualidade, portanto, não é vista apenas como uma identidade, mas, além disso, como um ideal regulador, como um processo de subjetivação que busca garantir seu caráter de natureza (FAVERO, 2022).

Para ela, os sujeitos somente podem ser “lidos” a partir de uma certa coerência que se estabeleceria entre sexo, gênero e sexualidade. A descontinuidade dessas expressões tornaria esses sujeitos “ininteligíveis”. Para Butler (2016, p. 38), “gêneros inteligíveis são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”.

#### 4.4 O gênero performativo

O gênero, no pensamento butleriano, não é pensável sem o conceito de performatividade, isto é, “uma série de atos, gestos, estilizações corporais e outros elementos do discurso que, pela sua repetição citacional, engendram a ilusão óptica de que ali haveria alguma fixidez interior e anterior, uma fixidez coerente, substancial, unitária e necessária” (LIMA; BELO, 2019, p. 4). Ou seja, a performatividade de gênero é a aparência por trás dessas práticas que resultam dessas normas coercitivas, e age a partir de enunciado performativo que instaura uma realidade que antes não estava ali.

A teoria de performatividade nasce a partir da leitura que Butler faz do filósofo britânico John Langshaw Austin, de seu livro nomeado *Quando dizer é fazer* (1990). Na obra, o autor vai dizer que há muitas situações e atos de fala, definindo-os em três atos: locucionários, ilocucionários e perlocucionários. O primeiro diz respeito simplesmente ao ato de “dizer algo” (AUSTIN, 1990, p. 85). O segundo, ilocucionário, se dá a partir da “realização de um ato ao dizer algo, em oposição à realização de um ato de dizer algo” (AUSTIN, 1990, p. 89), e ele acontece, por exemplo, ao o informar, ordenar, prevenir, avisar, comprometer-se, etc. Por fim, o perlocutório é o ato de quando a fala se torna realidade (AUSTIN, 1990).

É considerando esse raciocínio que Butler vai pensar as questões de gênero. Isto é, como não existe uma “essência” que o gênero expresse ou externalize, ou seja, como o gênero não é um fato, é a partir desses vários atos de/sobre gênero que criam a ideia de gênero (BUTLER, 2018, p. 6). Nesse sentido, é ao praticar e performar a masculinidade e a feminilidade que esses atos se concretizam. E, a partir dessa ação social, requer-se que uma performance seja repetida (BUTLER, 2018). E é a partir dessa repetição performática que o gênero se faz. Portanto, segundo Butler, “dizer que a realidade de gênero é performativa significa, de maneira muito simples, que ela só é real na medida em que é performada” (BUTLER, 2018, p. 12). O gênero, então, para a autora, é “uma espécie de imitação persistente, que passa como real” (BUTLER, 2013, p. 9).

Para Butler (2016, p. 59), “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”. Pode-se dizer, portanto, que o corpo é atravessado por valores, sentidos e discursos que se materializam e determinam o seu modo de relação e funcionamento (PERES, 2011, p. 75). E,

para que haja esse funcionamento, há leis, contratos e instituições que regem o contexto pelo qual o mesmo é produzido, que se materializam a partir de uma ordem discursiva regulatória e disciplinar (PERES, 2011, p. 75). Para Butler (2016), dizer “ser um homem” ou “ser uma mulher”, nada mais é do que um ato de reconhecer sua identidade performativa, pois, para ela, “essa aparência se realiza mediante um truque performativo da linguagem e/ou do discurso, que oculta o fato de que “ser” um sexo ou um gênero é fundamentalmente impossível (BUTLER, 2016, p. 46).

Portanto, pode-se considerar que, anteriormente, gênero e sexualidade eram associados a uma esfera íntima e pessoal, percebidos como características instintiva e espontânea do corpo (FAVERO, 2022). No entanto, gradativamente, a compreensão evoluiu para vê-los como elementos que moldam nossa identidade, ou seja, gênero e sexualidade passam a ser entendidos como formas de subjetivação. Nesse contexto, o indivíduo se constitui subjetivamente por meio dessas plataformas, influenciado pelos discursos e linguagens que o moldam (FAVERO, 2022).

#### 4.5 Gênero e sexualidade

Guacira Lopes Louro (1997), em seu livro *Gênero, Sexualidade e Educação*, relata que “os sujeitos possuem identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias” (LOURO, 1997, p. 24). Para Louro (1997, p. 26), “as identidades de gênero se constroem quando os sujeitos se identificam social e historicamente como femininos e masculinos. E, ainda, as identidades sexuais se constroem através das formas como os sujeitos vivem sua sexualidade”.

Já Berenice Bento (2017), em seu livro *A reinvenção do corpo*, demonstra uma postura transgressora e com inspiração nitidamente *queer*, recorrendo especialmente às teorias de Judith Butler, para “verificar os conflitos, as brechas, os interstícios, as fissuras e as disjunções que possibilitam que os sujeitos subvertam as normas de gênero” (PEREIRA, 2006, p. 470).

Considerando que “as sociedades inventam formas de regular e de materializar o sexo nos sujeitos, e se essas práticas e ‘normas regulatórias’ necessitam ser repetidas frequentemente, citadas e reiteradas vezes em pequenas atitudes, há, contudo, torções e lapsos no processo” (PEREIRA, 2006, p. 470). A invenção dos corpos, discorrida por Bento (2017), pressupõe, portanto, a sua reinvenção contínua. A autora busca, então, “compreender as performances dos sujeitos que não se conformam em e com seus corpos e como nas práticas

cotidianas procuram adequar corpo, sexualidade e gênero, reinventando-os” (PEREIRA, 2006, p. 471).

Bento afirma que a “transexualidade é uma forma de atualizar, nas práticas de gênero, interpretações sobre o masculino e o feminino” (Bento, 2017, p. 18). Ou seja, essa concepção faz refletir que o dispositivo da transexualidade funciona alimentado pelas verdades socialmente estabelecidas para os gêneros (Bento, 2017) - verdade esta que Foucault ( ) já questionara em seus escritos. A autora questiona sobre os domínios da masculinidade e feminilidade, estabelecidos pelo domínio da idealização do gênero, que serão apropriados e inapropriados e estarão fundamentados no dimorfismo ideal e na complementaridade sexual dos corpos (Bento, 2017). Bento se fundamenta todo esse questionamento na teoria queer de Butler e afirma:

Desta forma, o dimorfismo, a heterossexualidade e as idealizações, serão as bases que constituirão o que Butler designou por “normas de gênero” e que terão como finalidade estabelecer que será inteligivelmente humano e o que não, o que considerará “real” e o que não, delimitando o campo ontológico no qual se pode conferir aos corpos expressão legítima (Bento, 2017, p. 30).

O entendimento sobre o que é ser uma travesti e quais as particularidades – sobretudo se comparado a outras identidades trans – ainda é uma discussão intensa tanto na academia quanto na sociedade. Em livro publicado com a chancela da Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa do Ministério da Saúde (SEGP/MS), Simpson (2015, p. 10) afirma que, “diferentemente do que é difundido pelas mulheres trans, travestis não querem ser identificadas como mulheres travestis”. De acordo com a autora, “elas reivindicam, sim, o respeito a suas vivências e individualidades, bem como o viver no gênero feminino, assim como o direito de serem respeitadas suas identidades de gêneros dentro desse universo feminino” (SIMPSON, 2015, p. 10).

Para Megg Rayara Gomes de Oliveira (2018, p. 169), só a partir dos anos 1990, as vivências de travestis e mulheres transexuais no Brasil começaram a ser objeto de estudo acadêmico. No entanto, foi na década de 2000 que essas pesquisas ganharam mais destaque, principalmente devido ao aumento no número de estudos sobre gênero e sexualidade. Apesar disso, muitas dessas pesquisas focam em experiências recentes e não abordam de forma abrangente a história das pessoas que desafiam as normas de gênero, especialmente mulheres negras. Nesse sentido, o fato de não haver um contexto histórico “[...] contribui para restringir a existência de travestis e mulheres transexuais a sociedades contemporâneas ocidentais, bem como a determinados espaços, como bairros de periferia, boates, praças,

pensões e territórios de prostituição de diferentes capitais”. Diante disso, “a vigilância sobre travestis e/ou mulheres transexuais aumentava na mesma proporção em que se tornavam mais presentes nos espaços públicos” (OLIVEIRA, 2018, p. 168).

Frente ao binarismo ainda muito presente no senso coletivo da sociedade, as travestis atuam na ideia de transgressão: “As travestis são transgressoras do padrão que determina o conviver apenas nesses dois gêneros, sendo alvo de muitas violências e discriminações por essa transgressão” (SIMPSON, 2015, p. 10). Podemos elencar a identidade trans e travesti como formas de dar sonoridade a um rompimento com o laço social, como uma entidade viva, que exerce uma experiência de transgressão, encontro pessoal ou de realização (FAVERO, 2022). Para Viviane Vergueiro (2016, p. 15), “os estereótipos e simplificações sobre comunidades e pessoas trans travestis podem ser analisados como consequências de processos de naturalização da cisgeneridade”. Com base nessa relação sociocultural, Simpson (2015, p. 10) afirma que as travestis “também são, na sua maioria, rejeitadas como membros da sociedade, tendo muita dificuldade na reinserção social”.

A palavra “travesti”, por si só, tem uma potência comunicativa e cultural. Esse dado é explorado pelas autoras Bruna Benevides, Magg Rayara Gomes de Oliveira e Sara Wagner York (2020, p. 2):

A respeito da palavra travesti, há uma potente significação, por vezes torpe do verbo, travestir. Seja “travestir” na tentativa posta que em dado momento vincula à sujeira, à doença, à marginal, à maleficência disfarçada, falseada, não genuína. Para nós, por sua vez, a palavra se vincula à luta, à resistência, à dignidade e a uma potencialidade política e contestatória. Uma palavra feminina, um substantivo feminino e nunca um verbo que sujeita e infere.

Ainda para as autoras, “ao contrário do imaginário do senso comum, ser uma travesti é o reconhecimento de um outro corpo possível, legítimo, além daquele normatizado” (BENEVIDES; OLIVEIRA; YORK, 2020, p. 2). Além disso, “é a constituição de uma identidade real (quando apresenta materialmente seu corpo), social (quando transita entre os espaços) e política (quando reivindica direitos – de fato e de direito)” (BENEVIDES; OLIVEIRA; YORK, 2020, p. 2).

Para Butler, o gênero de uma travesti é tão plenamente real quanto o de qualquer pessoa cuja performance atenda às expectativas sociais (BUTLER, 2018). E, ainda, complementa:

Uma travesti, no entanto, pode fazer mais do que simplesmente expressar a distinção entre sexo e gênero, ao desafiar, pelo menos implicitamente, a distinção entre aparência e realidade que estrutura boa parte do pensamento comum sobre a identidade de gênero. Se a “realidade” do gênero é constituída pela própria performance, não se pode apelar para um “sexo” ou “gênero” essencial e não realizado que as performances de gênero supostamente expressariam (BUTLER, 2018, p. 12).

Por fim, para Paul Preciado (2022), em sua palestra que foi transformada no livro *Eu sou o monstro que vos fala*, o ato de se transacionar é percebido como uma forma de desafiar e resistir ao poder associado ao ego heteropatriarcal, à identidade e ao nome (PRECIADO, 2022). Além disso, ele sugere que esse processo é uma espécie de “descolonização do corpo” (PRECIADO, 2022, p. 37), com objetivo de indicar uma libertação dos padrões culturais e sociais que historicamente impuseram normas rígidas sobre como os corpos devem ser entendidos e vivenciados. Sofia Favero (2023) entende a transexualidade como uma paixão humana. Isto é, na visão da autora, a possibilidade e o direito das pessoas de se apaixonarem pela ideia de que suas construções singulares são legítimas. Essa perspectiva enfatiza, portanto, o direito das pessoas de aceitarem e celebrarem suas próprias identidades, rompendo com discursos e entendimentos do passado que patologizam algumas experiências em detrimento da naturalização de outras, discursos que, muitas vezes, ainda persistem em nosso cotidiano.

De forma metafórica, Preciado escreve que “o corpo trans é para a heterossexualidade normativa o mesmo que Lesbos é para a Europa: uma fronteira cuja extensão e forma se perpetuam pela violência” (PRECIADO, 2022, p. 37). Essa afirmação destaca a ideia de que os corpos trans são percebidos como fronteiras, limites que desafiam as normas estabelecidas pela heterossexualidade normativa e sugere que, assim como Lesbos é marcada pela violência, o corpo trans também é submetido a formas de violência e discriminação.

Preciado afirma que “o corpo trans é uma colônia de instituições disciplinares: da psicanálise, dos meios de comunicação, da indústria farmacêutica e do mercado” (PRECIADO, 2022, p. 39), indicando uma visão crítica sobre como diversas instituições influenciam e moldam a experiência dos indivíduos trans. Preciado, basicamente, sugere essa relação como um mecanismo de exploração e controle, enfatizando como essas instituições exercem poder sobre o corpo trans, muitas vezes colocando-o em uma posição de subalternidade e não a reconhecendo enquanto sujeito, pois, conforme Butler elucida, “há sujeitos que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há vidas que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (BUTLER, 2015, p. 17).

#### 4.6 Rostidade e foraclusão

O pensamento de Paul Preciado aborda uma forma de violência direcionada que se manifesta a partir de um plano de fundo enraizado em uma sociedade normatizada. Para Preciado, “o monstro é aquele que vive em transição. Aqueles cujo rosto, corpo e práticas não podem ainda ser considerados verdadeiros em um regime de saber e poder determinados (PRECIADO, 2022, p. 36)”. Essa violência encontra respaldo em grande parte da sociedade que marginaliza as pessoas trans, retratando-as como uma ameaça comparável à eugenia e ao racismo. De maneira análoga a esses contextos históricos discriminadores, a narrativa sobre os corpos e vidas trans resulta na subalternização desses sujeitos, desumanizando-os e legitimando ações discriminatórias sob a pretensa defesa de uma norma estabelecida.

Para fundamentar a análise das diversas formas de violência dirigidas ao corpo trans – simbólica, estrutural, física e moral –, esta pesquisa recorre ao conceito de forclusão, um conceito psicanalítico discutido por Freud e reelaborado por Jacques Lacan, mas que Butler recupera em seu livro *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição* (2022). Articulado a esse conceito, discutiremos a noção de rostidade, apresentada inicialmente por Emmanuel Levinas e que Butler vai discutir em seu ensaio *Vida precária* (2011).

A rostidade para Butler (2011) é o que marca a humanização de um sujeito. Ou seja, quando não reconhecemos a "rostidade" em um sujeito, significa que não reconhecemos nele sua humanidade, por isso, o colocamos em um espaço de exclusão e abjeção. É nesse sentido que, seguindo as palavras de Butler, “o 'eu' que vê o rosto não se identifica com ele: o rosto representa algo com que nenhuma identificação é possível, uma realização da desumanização e uma condição para a violência” (BUTLER, 2011, p. 27). A violência, para Butler, se torna aqui como uma tentação que um sujeito pode experimentar quando se depara com a vida precária do outro que é comunicada através do rosto (BUTLER, 2015). E é por esse motivo que “o rosto representa, ao mesmo tempo, a tentação de matar e o interdito de matar” (BUTLER, 2015, p. 243), pois esse rosto nos transforma naquilo que não somos, e, por isso, determinados rostos são dignos de violência.

Butler afirma que o processo de esvaziamento do humano que, muitas vezes, é feito pela mídia, por meio da imagem, deve ser entendido numa problematização mais ampla do que esquemas normativos de inteligibilidade, estabelecendo aquilo que será e não será humano. Ou seja, aquilo que será uma vida habitável ou, até mesmo, o que será uma morte passível de ser lamentada. A autora afirma que o poder normativo, portanto, age a partir de

dois modos: a) “um opera produzindo uma identificação simbólica do rosto com o inumano, por meio da forclusão de nossa apreensão do humano na cena” (BUTLER, 2011, p. 29). Ou seja, o esquema normativo produz imagens do menos que humano, à guisa do humano, a fim de mostrar como o menos humano se disfarça e ameaça enganar aqueles de “nós” que poderiam pensar que conseguem reconhecer outro humano ali, naquele rosto (BUTLER, 2011). b) “a outra função funciona por meio de um apagamento radical, como se nunca tivesse existido um humano, nunca houvesse existido uma vida ali, e, portanto, nunca tivesse acontecido nenhum homicídio” (BUTLER, 2011, p. 29), no caso da eliminação desse outro abjeto.

Neste caso, o esquema normativo funciona sem fornecer nenhuma imagem, nenhum nome, tampouco nenhuma narrativa, de forma que ali nunca houvesse uma morte e nem houvesse vida (BUTLER, 2011). Em síntese, seguindo as palavras da autora, “no primeiro caso, algo que já emergiu no domínio da aparência precisa ser disputado como reconhecimento humano”. Já, no segundo caso, Butler afirma que “o domínio público da aparência é ele mesmo constituído com base na exclusão daquela imagem”. A forclusão segundo Butler aqui é “[...] o ideal regulador, segundo o qual algumas formas de amor se tornam possíveis, e outras, impossíveis” (BUTLER, 2022, p. 33), ou seja, o fato de considerar o outro como a-sujeito, ou seja, o outro como não sujeito e como não humano, e, portanto, digno de violência e morte.

Podemos considerar a negação social da humanização de certos sujeitos - se estes fossem considerados como tais - como um processo que Judith Butler discute na relação com a "melancolia do gênero" (BUTLER, 2022). De acordo com Oliveira (2020), a melancolia é um processo que contribui para a construção da masculinidade e da feminilidade como uma forma de rejeição da homossexualidade, mantendo o objeto renegado como uma forma de identificação.

Essa dinâmica visa manter alguns sujeitos como inumanos, dignos de violência, pois é através dessa recusa melancólica que a matriz de compreensão heterossexual é estabelecida. Portanto, pode-se pensar a melancolia de gênero como um mecanismo de praticar o gênero o tempo inteiro, de forma a não se perder (OLIVEIRA, 2020). Afinal, essa repetição e manutenção se dão exatamente pelo fato de o gênero não ter uma estabilidade e, portanto, estar sempre se fazendo. Isso não apenas afeta profundamente esses sujeitos, mas também se projeta como a base para a manutenção de normas heterossexuais consideradas aceitáveis e legítimas. A melancolia do gênero é, portanto, um processo que opera para preservar e

fortalecer essas normas, muitas vezes às custas da dignidade e da humanidade de certos grupos de pessoas.

## 5. A VIOLÊNCIA HOMOTRANSFÓBICA

O panorama geral de violência contra os dissidentes de gênero e sexual, muitas vezes, reflete em uma lógica de depreciação moral enraizada em práticas sociais institucionalizadas, sendo a expressão visível de uma ordem simbólica que limita a ação desses grupos nos espaços sociais.

Pensando nisso, este estudo propõe também, como pano de fundo para a compreensão do sujeito trans, uma análise do relatório anual emitido em 2022 pelo Grupo Gay da Bahia (GGB), um organismo não estatal que vem, juntamente com outras entidades da sociedade civil, denunciando, há anos, esse tipo de violência. O objetivo é examinar os perfis das vítimas e dos homicídios e esmiuçar as complexidades desse cenário no Brasil e sua representação na América Latina.

### 5.1 Relatório de violência

Apesar da disponibilidade de dados de períodos anteriores, será realizada uma análise com base exclusivamente no último relatório publicado, considerando a data em que esta pesquisa foi elaborada. Vale ressaltar que o GGB utiliza-se de informações colhidas em notícias de jornais para a apuração de dados e coleta dos números. Um trabalho de investigação que já perdura por mais de 40 anos e sem financiamentos governamentais (GRUPO GAY DA BAHIA, 2022).

No ano de 2022, segundo o GGB, 256 LGBTQIAPN+ (lésbicas, gays, bissexuais, travesti e transgênero, queer, intersexo, assexuais, pansexual, não-binário e mais)<sup>4</sup> foram vítimas de morte violenta no Brasil. Dentre eles, 242 tratam-se de homicídios e 14 de suicídio. O Brasil ainda ocupa o primeiro lugar como o país que mais mata este grupo no

---

<sup>4</sup> Para Sofia Favero (2022, p. 69), “fazer um uso qualificado dessas categorias envolve também dar a elas mais complexidade, o que não significa, em hipótese alguma, abraçar a heteronormatividade ou a violência sexual e de gênero”. Toda discussão em torno das categorias LGBTQIAPN+ representa não só a pluralidade de identidades ou um aumento de possibilidades, mas o que é de transformador é, justamente, a fratura, a descontinuidade, a provocação (FAVERO, 2022).

mundo, sendo uma morte a cada 34 horas (GRUPO GAY DA BAHIA, 2022).

O grupo mostra que a maioria das violências ocorrem na região Nordeste do país, sendo 43,36% de todas as violações cometidas contra o grupo em questão, sendo a região mais insegura para esse público. Seguida, depois, pela região Sudeste, a qual contempla 24,61% dos casos, tendo o estado de São Paulo como a principal região para exercício da violência. Por fim, a Norte com 14,06%, a Centro-Oeste com 12,11% e a Sul com 5,86% (GRUPO GAY DA BAHIA, 2022).

## **5.2 Perfil das vítimas**

No Brasil, segundo os dados do GGB, embora todas as idades sejam atingidas, os jovens, da faixa etária de 28 a 29 anos, são os mais violados. Os dados do relatório anual de 2022 afirmam que as pessoas identificadas como gays continuam a representar o grupo mais impactado por mortes violentas em termos absolutos, totalizando 52% de todo o índice, com 134 mortes. No entanto, proporcionalmente, as pessoas transgêneros, transexuais e travestis, que compreendem aproximadamente um milhão de membros, apresentam um aumento de 19% no risco de incidência de crimes letais em relação à comunidade homossexual (GRUPO GAY DA BAHIA, 2022). Este mesmo grupo de pessoas trans é assassinado antes de completar 40 anos, geralmente, e totaliza 110 mortes no ano de 2022, ou seja, 43% de todo o número.

No que tange à variável da cor, uma característica demográfica frequentemente sub-representada em reportagens, a identificação das vítimas foi, em grande medida, deduzida a partir de imagens divulgadas pela mídia. Dentre essas, constatou-se que 46,8% eram identificadas como pardas, 14,8% como pretas, 37,1% como brancas e 1% como pertencentes à etnia indígena (GRUPO GAY DA BAHIA, 2022).

## **5.3 Perfil dos homicídios**

Em relação ao perfil dos homicídios, a partir dos dados de 2022 apontados pelo GGB, revela-se que o domingo apresenta a maior frequência de episódios de violência extrema contra a comunidade LGBTQIAPN+ no Brasil, representando uma taxa significativa de 19,1% dos casos, enquanto os fins de semana como um todo concentram 45% desses incidentes (GRUPO GAY DA BAHIA, 2022).

As fatalidades, totalizando 49, tendem a ocorrer predominantemente durante a noite, com 91% dos casos registrados em ambientes urbanos. Em relação aos números mensais de mortes violentas de indivíduos LGBTQIAPN+ no Brasil, em 2022, a média foi de 21 casos, sendo o mês de março notável com 33 ocorrências, enquanto junho registrou 15 assassinatos (GRUPO GAY DA BAHIA, 2022).

Em relação à *causa mortis* nos homicídios, predominam as armas de fogo, seguida das armas brancas, incluindo também asfixia, espancamento, apedrejamento, esquartejamento e atropelamento proposital. Quanto ao local da morte, 108 das vítimas - o que representa 42,1% da totalidade - agonizam em sua residência. Logo em seguida, o próximo número com maior índice, representando 38% das mortes, acontece na rua e espaços externos e, por fim, a porcentagem restante se dá nos estabelecimentos públicos (GRUPO GAY DA BAHIA, 2022).

#### **5.4. Violência direcionada**

Neste campo, aproveitamos para explanar e, de certa forma, denunciar o quanto a violência direcionada a pessoas trans segue presente no cotidiano dessas pessoas. Diferente dos dados apresentados pelo GGB de 2022, a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) afirma que, no mesmo ano, pelo menos, ocorreram 131 assassinatos de pessoas trans, sendo 130 travestis e mulheres transexuais e 1 homem trans/pessoa transmasculina (ANTRA, 2022). Segundo o GGB (2022), persiste o padrão de mulheres trans e travestis serem assassinadas na pista, a tiros, enquanto gays e lésbicas são mortos a facadas ou com ferramentas domésticas, dentro de seus apartamentos. Além disso, demais assassinatos de pessoas trans acontecem, muitas vezes, em motéis e pousadas.

Seguindo o mesmo levantamento de 2022 realizado pela ANTRA, destacam-se padrões recorrentes nos casos de violência contra travestis e transexuais, revelando um perfil constante das vítimas. A maioria é composta por jovens, predominantemente entre 13 e 29 anos, sendo 89% deles com até 40 anos. Dentre os casos analisados, pelo menos 76% eram travestis/mulheres trans negras (pretas e pardas, de acordo com o Estatuto da Igualdade Racial), e, além disso, empobrecidos.

A prostituição, por exemplo, emerge como fonte de renda predominante entre as vítimas, associada a um alto risco, especialmente quando combinada com estéticas não-normativas. Os crimes, portanto, ocorrem primariamente em locais públicos, notadamente em vias desertas e durante a noite, com elevados níveis de violência e crueldade,

exatamente devido ao fato da alta concentração de pessoas trans nesses locais devido à prostituição.

Segundo a ANTRA (2022), o próprio cenário policial e judicial é marcado pela ausência de rigor nas investigações, levando à impunidade. Dados imprecisos ou intencionalmente manipulados perpetuam a subnotificação e dificultam análises abrangentes. O desrespeito, por sua vez, à identidade de gênero das vítimas, estigmatizando-as como "sexo masculino", contribui para esta subnotificação.

## **5.5 O aumento de violências**

Segundo dados da ANTRA, em 2023, houve um aumento de mais de 10% nos casos de assassinatos de pessoas trans em relação a 2022. Entre as mortes em 2023, foram 155 casos, sendo 145 casos de assassinatos e 10 pessoas trans que cometeram o suicídio (ANTRA, 2023). Dos 145, 136 assassinatos foram contra travestis e mulheres trans/transsexuais e 9 contra homens trans e pessoas transmasculinas (ANTRA, 2023).

O ponto em comum sobre esse índice de violência é que ele é cometido com requintes de crueldade. A ANTRA deixa claro que dentre os assassinatos notificados em 2023, 56 (46%) foram cometidos por armas de fogo; 29 (24%) por arma branca; 12 (10%) por espancamento, apedrejamento, asfixia e/ou estrangulamento; 25 (20%) por outros meios, como pauladas, degolamento e corpos carbonizados. Houve, ainda, 24 casos de execução a tiros ou à queima roupa e/ou através de perfurações por esfaqueamento ou objeto cortante. Por fim, em 23 notícias (16%) não houve informações sobre o tipo de ferramenta/meio utilizado para cometer o assassinato. Isso denota, portanto, um elemento facilmente identificado em feminicídios e outros crimes de ódio, e denuncia a transfobia presente neste tipo de crime (ANTRA, 2023).

## **5.6 O cenário de violência na América Latina**

A persistente violência contra pessoas trans na América Latina destaca a urgência de reformas políticas e sociais que garantam a proteção legal e de segurança para esse grupo. Segundo dados da (TGEU), em 2023, a América Latina e o Caribe acumulam 73% dos casos de todo o mundo. Em 2023, ao todo, foram 320 assassinatos registrados durante o período, e pelo menos 100 aconteceram no Brasil, ou seja, 31% do total. Se comparado com o ano anterior, houve uma queda de 2% no percentual de mortes – em 2022 eram 29%. Em

específico, Brasil e México são os países latino-americanos com os maiores índices de violência contra gays, lésbicas e transexuais (MALDONADO, 2019).

O Trans Murder Monitoring (TMM) coletou e analisou relatórios de homicídios de pessoas trans e com diversidade de gênero desde 2008 (ANTRA, 2023). Desde o início do levantamento, o Brasil tem sido o país com o maior número de assassinatos de pessoas trans no mundo por 15 anos consecutivos. 73% desses assassinatos ocorreram na América Latina e Caribe. Segundo dados da equipe do Transrespect versus Transphobia World Wide (TvT), o Brasil tem sido o país com o maior número de assassinatos de pessoas trans no mundo, com 100 casos registrados em 2023, representando 31% do total de 320 assassinatos no mundo. A América Latina e o Caribe somam 73% desses assassinatos (ANTRA, 2023).

De modo geral, as investigações e as exposições dos dados por parte dessas organizações, como a Associação Nacional de Travestis e Transexuais e o Grupo Gay da Bahia, revelam uma realidade na qual as pessoas trans não apenas carecem da devida atenção e proteção, mas também experimentam uma insegurança constante por simplesmente existirem e viverem em uma sociedade cissexista, um sistema sexo/gênero naturalizado, capaz de conceder ou retirar o reconhecimento de alguém como membro da comunidade, retirando o pleno poder de si mesmo (FAVERO, 2022). Sendo assim, quem está fora do exercício tido como natural da sexualidade, rompe com o sistema sexo/gênero e perde o status inaugural de coerência (FAVERO, 2022). Portanto, para Sofia Favero (2022), poder olhar criticamente esses fenômenos faz com que descemos a heterossexualidade da própria experiência vital.

Esta sociedade, marcada pela desumanização das experiências trans, expõe esses indivíduos a requintes de crueldade que sublinham a urgência de medidas efetivas e abrangentes para garantir o pleno respeito à sua dignidade e o fortalecimento de seu corpo, a fim de que consigam enfrentar a apreensão de teias institucionais normativas – cisgênera, heterossexuais, brancas e magras (FAVERO, 2022). Portanto, grupos como o GGB nascem como uma forma de perceber o mundo, de resistir a tal imperativo, e de enxergar possibilidades para criar espaços alternativos de sobrevivência, o que de fato espera-se acontecer numa sociedade mais equânime.

## 6. HETEROTOPIA

No âmbito das violências direcionadas a grupos dissidentes de gênero e sexualidade, emerge a necessidade para tais coletividades de estabelecerem espaços alternativos de sobrevivência. Nesse contexto, a presente pesquisa se propõe a explorar o conceito foucaultiano de heterotopia, visando elucidar os mecanismos de sobrevivência engendrados por esses sujeitos. Este estudo entende esses contraespaços como formas de resistência, delineando a complexa interação entre as dinâmicas sociais, os espaços físicos e as estratégias de resistência adotadas pelos grupos dissidentes para preservação e empoderamento diante de contextos adversos.

### 6.1 O corpo utópico

*O Corpo Utópico* (2013) - que nasce originalmente de uma conferência radiofônica realizada por Michel Foucault nos dias 07 e 21 de dezembro de 1966, no France-Culture - aborda como todas as dimensões do corpo se apresentam e como é estar, ao mesmo tempo, nesse corpo e fora do corpo. Para Foucault (2013), antes de tudo, o corpo é uma “*topia* implacável”, ou seja, pensa no corpo como lugar. Nesse sentido, o corpo se dá, então, numa relação contrária à utopia. A utopia se estabelece, no raciocínio do autor, contra o corpo, servindo como apagamento desse corpo, sendo um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde se teria um corpo *sem* corpo (FOUCAULT, 2013).

O corpo utópico surge, primeiramente, na utopia de um corpo incorporeal (FOUCAULT, 2013). Ou seja, do deslumbramento do fantástico, do país de fadas e duendes, super-heróis, gênios e mágicos. Entendendo-se como corpo incorporeal aquele que se torna invisível, veloz, transfigurado e, até mesmo, infinito na sua duração (FOUCAULT, 2013). Há também aquelas utopias que, para Foucault, são feitas para apagar os corpos, como as múmias, por exemplo, que, deixadas pela civilização egípcia, representam a utopia dos mortos, isto é, como um corpo negado e transfigurado (FOUCAULT, 2013). Ademais, a utopia das almas, que, para o autor, é a mais possante dessas utopias, se aloja no corpo, mas

consegue, rapidamente, escapar nos sonhos quando dormimos ou, até mesmo, no ato de pensar que sobrevivemos, quando morremos (FOUCAULT, 2013). E é em virtude da alma, dos túmulos, das fadas, isto é, de todas essas utopias que o corpo desaparece (FOUCAULT, 2013).

Por outro lado, Foucault repensa e percebe que o corpo também tem suas próprias fontes fantásticas, sendo ainda mais complexas do que imaginamos. Nesse sentido, esse corpo como topia, termo anteriormente usado por Foucault, se desfaz, dialeticamente. Ao seguir as palavras do autor: “[...] para que seja utopia, basta que eu seja um corpo” (FOUCAULT, 2013, p. 11), observa-se que esse corpo passa a ser, por sua vez, a origem das utopias. Ou seja, a utopia, que era voltada contra o corpo e destinadas a apagá-lo, nascem do próprio corpo, sendo o ator principal de todas as utopias (FOUCAULT, 2013).

Por isso, no intuito de exemplificar e comprovar que as utopias nascem do corpo e, posteriormente, voltam-se contra ele, Foucault aponta o espelho<sup>5</sup> e a morte como elementos que nos ensinam que temos corpo e nos ocupamos dele enquanto lugar. Segundo o autor, são esses dois elementos que “[...] asseguram um espaço para a experiência aprofundadamente e originariamente utópica do corpo” (FOUCAULT, 2013, p. 15), ao considerar a imagem do espelho alojada para nós em um espaço inacessível e que jamais podemos estar onde estará nosso cadáver (FOUCAULT, 2013). Ou seja, os dois elementos estão propriamente em um inatingível outro lugar. Com isso, para Foucault, o corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligando-se, assim, a todos os lugares, enxergando esse corpo como ponto zero, permitindo que os caminhos e os espaços se cruzem (FOUCAULT, 2013).

## 6. 2 O contra espaço ou espaço-outro

Para além das topias e das utopias ditas por Foucault (2013), o autor denomina, ainda, as heterotopias. Se nas utopias Foucault nos esclarece que se trata daqueles espaços fundamentalmente irreais, isto é, do não-lugar (FOUCAULT, 2013), nas heterotopias, o autor define que são aqueles espaços absolutamente outros, ou seja, o de lugar-outro, pois “são como que *contraespaços*” (FOUCAULT, 2013, p. 20).

Foucault, por sua vez, fornece seis princípios fundamentais às heterotopias, sendo eles: 1) todas as sociedades constituem sua heterotopia ou suas heterotopias; 2) toda sociedade pode diluir e fazer desaparecer uma heterotopia ou, ainda, organizar uma que ainda

---

<sup>5</sup> Para Foucault, o espelho se coloca tanto na função de utopia, quanto na função de heterotopia, pelo fato de unir um espaço irreal (o interior do espelho) a um espaço real (o indivíduo que é refletido por ele).

não existe; 3) a heterotopia justapõe em um lugar real vários espaços outros que, normalmente, seriam incompatíveis; 4) são ligadas a recortes singulares do tempo, funcionando conjuntamente com as heterocronias; 5) possuem um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante; 6) por fim, as heterotopias são a contestação de todos os outros espaços. E, para exercer essa constatação, há duas formas: primeiro, “[...] criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão” (FOUCAULT, 2013, p. 28), ou, ao contrário, “[...] criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado” (FOUCAULT, 2013 p. 28), em outras palavras, como uma criação de um mundo ideal.

A noção de heterotopia por Foucault, basicamente, consiste na possibilidade de pensar sobre os espaços sociais que nos permeiam, a partir da representação de várias residências temáticas, como os hospitais, os cemitérios, as escolas, as bibliotecas, os museus etc (FOUCAULT, 2013). E esses espaços sociais são compreendidos como heterotopias de crise, de desvio ou de compensação, ou seja, como formas de analisar o campo social (FOUCAULT, 2013).

No que diz respeito à heterotopia de crise, basicamente, são espaços-outros que, antigamente, segundo ele, existiam para que as primeiras manifestações da sexualidade ocorressem fora de constructo concernente à família, como o serviço militar, por exemplo (FOUCAULT, 2013). Já a heterotopia de desvio, por sua vez, e que, inclusive, durante o tempo substituiu a de crise, representa espaços onde são inseridos aqueles indivíduos que destoam da norma vigente, cujo comportamento fica à margem exigida de uma sociedade normatizada (FOUCAULT, 2013). Exemplos desses espaços-outros são as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões etc. Por sua vez, a heterotopia de compensação representa, segundo o autor, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, ou seja, de constituir um lugar de todos os tempos, épocas, formas, que esteja ele próprio fora do tempo (FOUCAULT, 2013). Para representar essa concepção, Foucault exemplifica os museus e as bibliotecas, sendo as “[...] as heterotopias do tempo quando se acumula ao infinito” (FOUCAULT, 2013, p. 25). Dessa forma, analisaremos como se dá a construção de contra-espacos para as personagens trans nos filmes que traremos como corpus.

### **6.3. O (contra)cinema**

As narrativas audiovisuais, como as que constituem o cinema, são ferramentas de expressão baseadas naquilo que se reproduz em sociedade, ou seja, em representações que

circulam socialmente. Pode-se pensar, portanto, que o cinema não se caracteriza somente como uma forma cultural, mas, também, como um meio de representação e exploração das dinâmicas humanas de várias maneiras, como: as relações hegemônicas de poder sobre sujeitos dissidentes, de reflexões dos valores e normas sociais, e, por fim, das relações emocionais e psicológicas.

Tendo, então, a noção de heterotopia como um espaço-outro, o cinema, além de conseguir sobrepor, num só espaço, vários espaços, se configura como uma fascinante lente para examinar, na prática, como esse contra-espaço opera. Para Foucault, o cinema “[...] é uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões” (FOUCAULT, 2013, p. 24).

Dentre os exemplos clássicos de heterotopias, como hospitais, cemitérios, escolas, bibliotecas e museus, o cinema emerge como um espaço que se encaixa perfeitamente nessa concepção ao se pensar nele como um lugar físico, mas que, em sua natureza, transcende as barreiras físicas apresentando o mundo fictício, através da construção de narrativas, a partir de um conjunto de imagem e som, que pode apresentar um mundo fora de padrões sociais normais, criando fantasias, por exemplo, mas também permitindo representar, refletir e questionar aspectos fundamentais da sociedade, tendo, assim, a capacidade de criar espaços alternativos e temporais.

A temporalidade flexível do cinema nos permite viajar no tempo, voltar ao passado distante ou projetar-nos no futuro. Da mesma forma, a espacialidade do cinema permite experimentar lugares outros, mundo imaginários ou, até mesmo, realidades distantes, distanciando-se, assim, da realidade imediata.

Ademais, o cinema não apenas permite vivenciar realidades outras, mas também nos faz questionar como essa representação de realidade é constituída ou a noção de verdade pode ser subjetiva. Nesse sentido, pode-se pensar o (contra)cinema como um espaço-outro, que transcende as fronteiras físicas, simbólicas e oferece um espaço singular para explorar, questionar e enriquecer nossa compreensão de mundo, como forma de resistência que leva a transformações e possibilidades outras.

## 7. METODOLOGIA DA PESQUISA

Para realizar esta pesquisa, foi necessário refletir sobre os métodos e abordagens que poderiam ser usados para traçar um caminho que nos fizesse alcançar seus objetivos. Nessa busca, definiu-se, portanto, o caráter qualitativo desta pesquisa, fundamentando-se a partir de uma análise interpretativa dos aspectos discursivos que permeiam a representação da transgeneridade, configurando-se, ainda, este trabalho, como um estudo de caso, conforme proposto por Yin (2001), cujo objeto se constitui de dois filmes latino-americanos que trabalham com temática trans.

Adotou-se o estudo de caso como método de trabalho para se examinar um fenômeno contemporâneo (YIN, 2001), como é o caso da travestilidade e da transexualidade, e seu modo de representação na sociedade, ou seja, trazemos os filmes como acontecimentos sociais, que, como parte do discurso do cinema, configuram como uma forma estratégica de linguagem que traz à tona as mudanças que ocorrem na sociedade. Nesse sentido, este capítulo tem como objetivo discutir os conceitos de pesquisa qualitativa interpretativa (DENZIN; LINCOLN, 2006; CHIZZOTTI, 2003; GODOY, 1995) e de estudo de caso (YIN, 2001).

A presente pesquisa que tem como base a natureza qualitativa pressupõe um trabalho de análise interpretativa, dedicando-se à investigação de aspectos discursivos relacionados aos contextos sociais em que, em nosso caso, a travesti e a transexual aparecem, nas duas peças cinematográficas escolhidas, para constituir o corpus de análise. Segundo Denzin e Lincoln, "a pesquisa qualitativa é, em si mesma, um campo de investigação" (2006, p. 16). Isto é, trata-se de uma atividade situada que localiza o observador no mundo e permite analisar, interpretar e compreender o fenômeno de estudo, através de um conjunto de práticas materiais e de análise, que dão visibilidade ao mundo (DENZIN; LINCOLN, 2006).

A pesquisa qualitativa necessita de um apanhado teórico-metodológico que se ajuste às especificidades do seu objeto de investigação. Por consequência, são adotadas técnicas para coleta de dados, sendo elas: a experiência pessoal; introspecção; história de vida;

entrevistas; o próprio estudo de caso, como se aplica nesta pesquisa, entre outros (DENZIN; LINCOLN, 2006). É nessa esfera que os autores deixam claro que a pesquisa qualitativa é, sobretudo, um campo interdisciplinar, transdisciplinar e, às vezes, contradisciplinar,<sup>6</sup> pois atravessa as humanidades, as ciências sociais e as ciências físicas (DENZIN; LINCOLN, 2006).

Com isso, ao utilizar o processo interpretativo para realizar análises de cunho discursivo sobre o material a ser estudado, não se pretende que este trabalho se filie a um método específico, mas que faça uso de uma variedade de técnicas e métodos de diversas áreas do conhecimento para esse fim. Tal procedimento garantirá uma visibilidade diferente ao objeto de estudo, posicionando-o em um contexto, de forma interdisciplinar, com o objetivo de assegurar uma compreensão em profundidade do fenômeno em questão. Antonio Chizzotti (2003) complementa que, após adotar o método investigativo para o estudo de um fenômeno, procura-se encontrar o sentido desse fenômeno quanto à interpretação dos significados que as pessoas dão a ele. Ainda, pode-se complementar que, com o envolvimento do pesquisador com a temática desta pesquisa, o estudo da transgeneridade, a partir do discurso do cinema, “possibilita identificar vivências, mesmo que ficcionais, estabelecidas por meio de normas que regularizam o sujeito” (DIAS; HERGESEL, 2023, p. 67).

Arilda Godoy (1995) afirma que a abordagem qualitativa não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada enquanto exercício de pesquisa. Isto é, a autora afirma que, em uma pesquisa qualitativa, “a imaginação e a criatividade lev[a]m os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques” (GODOY, 1995, p. 21).

Segundo Denzin e Lincoln (2006), a pesquisa qualitativa, como um conjunto de atividades interpretativas, não privilegia uma única prática metodológica. Isto é, cabe ao investigador definir se a pesquisa utilizará, por exemplo, uma análise narrativa, semiótica, de conteúdo, do discurso, da etnografia, do discurso feminista ou, ainda, tabelas, gráficos e números, caso se queria estabelecer alguma interpetração a partir de dados numéricos. Nesse sentido, a presente pesquisa adotou o estudo de caso, fundamentada por Yin (2001), como parte do método de análise.

Em relação à proposta de estudo de caso que se faz, esta contribui, de forma inigualável, “para a compreensão que temos dos fenômenos individuais, organizacionais,

---

<sup>6</sup> Vale mencionar que a natureza de pesquisa contradisciplinar, explanada pelas autoras DENZIN; LINCOLN (2006), não seria uma forma adequada de olhar o objeto desta pesquisa, pois ele é inter por natureza. O atravessamento se dá de forma transdisciplinar.

sociais e políticos” (YIN, 2001, p. 21). O autor, por sua vez, aponta que o estudo de caso, como metodologia de análise, deve começar com uma estrutura teórica. Ou seja, o referencial teórico servirá como instrumento de pesquisa, o qual permitirá que o pesquisador atinja os objetivos de pesquisa propostos.

O estudo de caso, segundo o autor, é aplicado com o objetivo de compreender os diferentes fenômenos sociais (YIN, 2001), em suas particularidades. Nessa compreensão, portanto, não há uma definição substancial sobre os limites entre o fenômeno e o contexto (YIN, 2001). Para isso, deve-se considerar todas as evidências para garantir uma interpretação possível nos dados coletados, considerando os objetivos da investigação e suas possíveis limitações (YIN, 2001). Considerando que o estudo de caso se preocupa em entender os fenômenos sociais complexos, por meio de eventos contemporâneos, os quais se apresentam necessários para formular perguntas acerca deles, Yin (2001) considera que as questões a serem respondidas ao longo do estudo devem ser algo como “como?” e “por quê?” aquele fenômeno ocorre.

Com base no que foi apresentado, torna-se possível, como efeito do estudo de caso, investigar e identificar acontecimentos contemporâneos em torno da travestilidade e da transexualidade, a partir do objeto de estudo desta pesquisa: as produções audiovisuais *Una Mujer Fantástica* (2017) e *Alice Júnior* (2019), tomadas como o corpus desta pesquisa.

## 7.1 Estudo rizomático

Tomamos a construção rizomática também como referencial nesta pesquisa, entendendo que é um estudo que se destaca por sua natureza não linear e descentralizada, uma vez que foi delimitado a partir de diversas perspectivas que se entrelaçam na pesquisa, tendo os estudos da sexualidade e gênero como ponto focal e gerador deste estudo. Entendendo que a partir desse olhar do pesquisador traçou-se um percurso de pesquisa, essa pesquisa adotou a perspectiva da cartografia como método de investigação, vinculando o material pesquisado à vivência do pesquisador como sujeito dissidente.

Desse modo, o método que segue o conceito da cartografia se coloca numa postura de relação íntima do próprio pesquisador com o seu campo e seu objetivo de pesquisa (ALBUQUERQUE et al, 2018). A cartografia se projeta, portanto, no modo de fazer e de pensar que atravessa toda a constituição de uma pesquisa (ALBUQUERQUE et al, 2018). A rede rizomática surge ao identificar as múltiplas e variadas conexões que a própria pesquisa permite construir (ALBUQUERQUE et al, 2018).

Apoiados em Deleuze e Guattari, os mesmos autores (ALBUQUERQUE et al, 2018) resgatam, ainda, que a cartografia é um dos principais princípios do rizoma, agindo como uma forma para entendê-lo e penetrá-lo. A abordagem cartográfica, portanto, não se volta para um objeto já totalmente constituído ou para um método predefinido, mas sim para as linhas que compõem o objeto e sua interação com o mundo. Para Albuquerque et al (2018, p. 4), são como que "linhas que constituem o objeto e sua relação com o mundo" e que permitem, conseqüentemente, a formação da realidade como uma crítica ao modelo de "decalque" ou aos métodos representacionais - que apenas o reproduzem -, sendo suscetíveis a receber modificações constantes (ALBUQUERQUE et al, 2018).

O que move o método cartográfico são os problemas, de modo que se visa acompanhar um processo e não representar um objeto (KASTRUP, 2015). Segundo Albuquerque et al (2018, p. 6), a análise neste método volta-se para as condições de emergência do objeto a ser estudado, e não sobre algo já dado previamente, fazendo com que haja possibilidades outras de sentidos e a multiplicação de questões provocadas pela investigação do objeto.

Pode-se dizer que o método cartográfico parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processos, em obra (BARROS; KASTRUP, 2015). Seguindo o mesmo raciocínio das autoras, esse processo e esse caminho, portanto, nos auxilia no estudo da subjetividade, por não ser um método pronto, não baseado em regras gerais, mas que é construído caso a caso, sendo um método transversal que desestabiliza os eixos cartesianos (vertical/horizontal), onde as formas se apresentam previamente categorizadas (BARROS; KASTRUP, 2015). Por fim, a cartografia como método possibilita acompanhar a processualidade dos modos de subjetivação que ocorrem a partir de uma configuração de elementos, forças ou linhas que atuam simultaneamente (BARROS; KASTRUP, 2015).

## **7.2 O cinema enquanto discurso e objeto de análise**

As produções cinematográficas têm como papel fundamental o tratamento de temáticas que sejam de interesse dos sujeitos para que, a partir de múltiplos enquadramentos, os assuntos abordados reverberem nas diferentes instâncias da sociedade (SANTOS NETO; STRASSBURGER, 2019). Pode-se dizer, nesse sentido, que as estruturas cinéticas que compõem o filme, como o movimento da câmera, enredo, personagens, temporalidade, foco narrativo e discursivo, conflito, são mistos de uma variedade de peças discursivas que se unem formando um jogo significativo de representações da realidade (GONÇALVES;

ROCHA, 2011).

Para compreender os discursos audiovisuais, é essencial entender seu estilo. Recorremos, assim, aos estudos do estilo cinematográfico, um campo que tem conquistado seu espaço na comunicação audiovisual, especialmente na conceituação para o cinema. Esses estudos nos ajudam a analisar e interpretar os recursos expressivos presentes na construção das personagens em narrativas audiovisuais. Segundo Jeremy Butler (2010), estilo é a materialização do tema e da narrativa. No que diz respeito ao estilo nas produções audiovisuais, David Bordwell (2008), autor que é considerado um dos principais teóricos e historiadores de cinema, compreende-o como o conjunto de técnicas que envolve movimentações e posicionamentos de câmera, elementos de mise-en-scène e trilha sonora.

Bordwell afirma que “o estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós” (BORDWELL, 2008, p. 58). Ainda, segundo Bordwell (2008, p. 29), “em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos”.

Na relação com o espectador, o estilo cinematográfico é um campo que explora os aspectos afetivos e emocionais. Dessa forma, a narrativa é despertada por meio de duas camadas que compõem o estilo. A primeira delas diz respeito à função denotativa, ou seja, “a descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação dos diálogos e do movimento” (BORDWELL, 2008, p. 59). Já a segunda está relacionada diretamente às qualidades expressivas, as quais “podem ser transmitidas pela iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera” (BORDWELL, 2008, p. 59).

Tomamos o cinema aqui como um produto cultural que ultrapassa o mero entretenimento e releva os aspectos socioculturais e identitários no âmbito social, ou seja, como um mecanismo da linguagem que utiliza seu estilo para expressar efeitos emocionais e afetivos. Ao estudar o cinema não apenas como uma linguagem específica, mas como uma materialidade discursiva, é possível compreendermos como a sociedade percebe, negocia e responde às questões de gênero e sexualidade. É seguindo este raciocínio que elegeram-se como objeto de estudo as produções audiovisuais *Una Mujer Fantástica* (2017), um filme de produção chilena, dirigido por Sebastián Lelio, e *Alice Júnior* (2019), uma produção nacional, dirigida por Gil Baroni, como forma de aprofundar os estudos sobre esse fenômeno

da transgeneridade e o modo como ela é representada na sociedade, especificamente, no discurso do cinema latino-americano. Para isso, essa pesquisa utiliza-se de uma análise de cunho discursivo, a partir de um olhar foucaultiano, para pensar o que envolve a produção de saber e as relações de poder, ao focalizar as formações discursivas no interior dos processos políticos, sociais e históricos, trazidas pela materialidade linguística composta por imagem e texto dos filmes que compõem nosso *corpus* de análise.

### 7.3 Percurso metodológico e eixos temáticos

O percurso metodológico se iniciou com uma revisão teórica e bibliográfica sobre os estudos de gênero e sexualidade. Posteriormente, para a seleção do *corpus* de análise, foi considerada uma narrativa que pudesse explorar autenticamente a representação da transgeneridade no contexto do cinema latino-americano. Um critério essencial foi considerar a presença de atrizes trans que interpretam as personagens trans nas obras. Essa escolha foi orientada pela necessidade de encontrar obras onde a vivência e a experiência das personagens trans fossem reflexo da própria realidade e trajetória do sujeito.

O critério de presença de atrizes trans interpretando personagens trans nas obras foi plenamente atendido em *Una Mujer Fantástica* (2017) e *Alice Júnior* (2019), pois, em ambas as obras, as atrizes, como mulheres trans, reviveram, de certa forma, suas próprias experiências para a construção da narrativa. Além disso, em ambos os filmes temos a presença de sujeitos dissidentes, ou seja, dessas personagens trans que desafiam as normas sociais e de gênero. Considerando que tais filmes foram premiados em festivais de cinema, isso evidencia sua importância dentro do panorama cinematográfico latino-americano contemporâneo, principalmente por abordarem questões sociais e políticas relacionadas à identidade de gênero, à discriminação e à luta por reconhecimento e direitos das pessoas trans, temáticas até então pouco contempladas pelo cinema. Esses aspectos tornam os filmes relevantes para a discussão sobre gênero e sexualidade na América Latina, e permite relacioná-los à minha própria experiência de sujeito dissidente e latino, no reconhecimento de regularidades discursivas presentes nas obras.

Em relação à apresentação das narrativas dos filmes escolhidos, *Una Mujer Fantástica* (2017) é uma obra de produção chilena e foi o primeiro filme estrelado por uma pessoa transexual a levar um Oscar. O filme recebeu a premiação de Melhor Filme em Língua Estrangeira na cerimônia do Oscar de 2018. Dirigido por Sebastián Lelio, conhecido por seu trabalho em *Glória* (2013) e *Desobediência* (2017). Com roteiro escrito pelo próprio diretor

em colaboração com Gonzalo Maza, o filme chileno retrata a história de Marina Vidal (Daniela Vega). Inspirada na própria atriz Daniela Vega, que foi colaboradora do roteiro, Marina é uma mulher trans, vivendo na cidade de Santiago, no Chile, onde trabalha como garçomete e, no período noturno, se apresenta como cantora. Marina mantém um relacionamento com Orlando Onetto (Francisco Reyes), um homem mais velho, com quase 30 anos a mais que Marina, que, durante a trama, acaba falecendo, de maneira inesperada. Orlando tem um filho, Bruno (Nicolás Saavedra), fruto de um outro relacionamento, com sua ex-mulher Sonia (Alice Küppenheim). Orlando se separa de Sonia para ficar com Marina. Por esse motivo, Marina se vê confrontada com a hostilidade e rejeição da família de seu parceiro, que vêm à tona no momento em que Orlando morre. Ela é tratada com desconfiança e discriminação, enfrentando uma batalha para ter seu luto respeitado e para manter sua dignidade como mulher. Conta, no entanto, com outro personagem importante na vida de Orlando, que é seu irmão, Gabriel Onetto, mais conhecido como Gabo (Luis Gnecco), um homem que é solidário com Marina, nos desafios percorridos pela personagem.

Já *Alice Júnior* (2019) é um filme nacional, que contou com alunos e ex-alunos do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná na equipe de produção, caracterizando-se, assim, como uma produção independente. Dirigido por Gil Baroni e com roteiro de Luiz Bertazzo e Adriel Nizer Silva, em dezembro de 2019, o filme venceu nas categorias de Melhor Atriz, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Montagem e Melhor Trilha Sonora no Festival de Brasília, também sendo indicado às categorias de Melhor Longa-Metragem, Melhor Direção e Melhor Roteiro. Além disso, a obra obteve o envolvimento da própria atriz Anne Mota como produtora, levando observações de sua própria vivência, de uma jovem mulher travesti, para o roteiro do filme e para constituir a personagem Alice Jr. O filme retrata a vivência da adolescente Alice Júnior (Anne Mota), uma jovem que, aparentemente, está em busca de seu primeiro beijo - mas que se depara com questões muito mais profundas que dizem respeito a sua vivência trans - e que se autodeclara como “a travesti do ensino médio”. Alice Jr é de origem nordestina e vive com seu pai, estrangeiro, Jean Genet (Emmanuel Rosset). Alice Jr. e Jean, por causa de um deslocamento profissional feito pelo pai, se mudam de um bairro nobre de Recife, Pernambuco, para uma cidade do interior do Paraná, a cidade fictícia de nome Araucárias do Sul. Alice, portanto, é matriculada em uma escola tradicional, religiosa e, nesse espaço, se vê confrontada com o conservadorismo e preconceito de seus novos colegas e da diretora Rose (Cida Rolim). No entanto, ela não se deixa abalar e continua a expressar sua personalidade colorida e única, enfrentando os desafios com bom humor e determinação, ao lado de

professores, como o professor Marcelo (Marcel Malê), e amigos que, durante a trama, a personagem vai adquirindo, como Viviane (Thaís Schier), Lino Neto (Igor Augustho), Bruno (Matheus Moura) e Taísa (Surya Amitrano), amigos e colegas de classe de Alice que se mostram como aliados importante em sua jornada.

Após assistir ambas as produções audiovisuais e defini-las como o *corpus* de análise da pesquisa por conta da temática e da contemporaneidade dos filmes, foram selecionados recortes representativos das produções em relação aos aspectos estudados: sexualidade e gênero. Fez-se uma revisitação a essas cenas, dispensando a elas um olhar mais aprofundado para seleção de material a ser analisado por um viés discursivo. Com a ideia de analisar a presença de regularidades discursivas e elaborar interpretações acerca das cenas pautadas nos estudos de gênero, elaborou-se uma divisão a partir de eixos temáticos, ou seja, de temas recorrentes em ambas obras cinematográficas, a fim de observar como esses sujeitos dissidentes constroem contraespaços para sobreviverem; como suas vidas são sempre desafiadas, desmerecidas; como o gênero assume um lugar de performatividade junto ao discurso (um discurso que assume poder de ação sobre as coisas) e, finalmente, a violência que se impõe sobre esses corpos e mentes dissidentes.

Em seguida, foram utilizados *print screens* para a captação das imagens selecionadas para análise, considerando as regularidades discursivas definidas como eixos principais do estudo interpretativo. A partir do filme *Una Mujer Fantástica* (2017), que tem duração total de 1h44min, estabeleceu o cotejamento entre as legendas e as falas em espanhol e selecionamos os seguintes recortes específicos da narrativa: o primeiro trecho analisado compreende de 6min 38s a 25min 1s; o terceiro recorte, de 51min 26s a 55min 54s; o quarto recorte, de 1h 4min 57s a 1h 10min 21s; o sexto recorte, de 1h 10min 44s a 1h 25min 55s; e o oitavo recorte, de 1h 34min 21s a 1h 38min 16s.

Para o filme *Alice Júnior* (2019), com duração de 1h27min14s, também foram extraídos segmentos específicos: o segundo recorte se estende de 10min 13s a 14min 37s; o quinto, de 1h 4min 41s a 1h 6min 50s; e o sétimo, de 49min 35s a 51min 20s. Além disso, o último recorte compreende uma série de cenas não lineares, extraindo-se as figuras 63 a 70 de momentos distintos do filme: figura 63 em 10min 4s, figura 64 em 11min 4s, figura 65 em 37min 38s, figura 66 em 38min 3s, figura 67 em 59min 58s, figura 68 em 1h 1min 5s, figura 69 em 1h 16min 6s, e figura 70 em 1h 22min 8s.

Por fim, foi realizada uma análise discursiva dos elementos visuais e narrativos observados, a fim de alcançar os objetivos desta pesquisa.

## 8. ANÁLISE DAS PERSONAGENS DOS FILMES ESCOLHIDOS

Neste estudo, apresentamos nove recortes discursivos, definidos a partir dos eixos temáticos estabelecidos pela análise detalhada dos filmes *Una Mujer Fantástica* (2017) e *Alice Júnior* (2019). Tanto no primeiro recorte, quanto no segundo, exploramos as intrincadas dinâmicas de poder que influenciam e moldam as protagonistas Marina e Alice Jr. Nos terceiro, quarto e quinto recortes, abordamos como as vidas dessas personagens são constantemente desafiadas e deslegitimadas, e como a violência – simbólica e física – se impõe sobre esses corpos e mentes dissidentes, revelando a marginalização enfrentada por mulheres trans. Nos sexto e sétimo recortes, examinamos o papel da performatividade de gênero no discurso das personagens, refletindo como o gênero não se apresenta como um dado fixo, mas como uma performance que as protagonistas, Marina e Alice Jr, adotam para sobreviver e experimentar o gênero e sua identidade. Por fim, no oitavo e no nono recortes, exploramos a construção de contraespaços pelas protagonistas – locais e dinâmicas que elas criam para sobreviver e resistir às normatividades que as cercam. Esses recortes permitem observar a forma como, diante de uma realidade opressiva, Marina e Alice Jr. constroem espaços próprios e seguros para reafirmarem suas identidades e existirem em suas plenitudes.

## RECORTE 1

O primeiro recorte foi retirado do filme *Una Mujer Fantástica* (2017). Descrevendo brevemente a cena e seu contexto, Marina e seu companheiro Orlando se encontram em um restaurante elegantemente decorado, num ambiente com luzes suaves que conferem um ambiente íntimo para o encontro de celebração do casal. Orlando fez questão de fazer a reserva pessoalmente no restaurante sofisticado para que comemorassem o aniversário de Marina de forma especial (figura 1 e 2).



Após Marina assoprar as velas de aniversário, Orlando entrega a Marina um presente cuidadosamente em um envelope (figura 3). Dentro do envelope, encontra-se um cartão com os dizeres "*Vale duas viagens às Cataratas do Iguazu*". Segundo Orlando, essa viagem aconteceria em dez dias. Marina não consegue conter a pergunta que lhe vem à mente: "*e por que o vale?*" [referindo-se aqui a não entrega das passagens efetivas]. Orlando conta a história por trás do presente. Ele comprou as passagens com antecedência, cuidadosamente as colocou em um envelope e, num momento de distração, levou-as consigo para a sauna.

Agora, por mais que revire sua mente, ele não consegue lembrar onde deixou o envelope com as passagens. Marina ri da situação e o agradece com um beijo (figura 4). Juntos, aproveitam cada momento da noite especial no restaurante. Vão para a pista de dança e finalizam a noite com beijos e abraços, ao som de uma música romântica e luzes que decoram o ambiente (figura 5). Por fim, Marina e Orlando retornam ao apartamento de Orlando, onde vivem, no final da comemoração (figura 6).



No meio da noite, Orlando desperta abruptamente sentindo-se mal (figuras 7 e 8). Marina, alarmada com a situação, percebe imediatamente a gravidade e decide que precisam ir ao hospital com urgência. Vestem-se. Enquanto Marina procura freneticamente as chaves do carro, Orlando, sozinho por um breve momento (figura 10), perde o equilíbrio nas escadas e sofre uma queda (figura 11). O som do impacto ecoa pelo espaço, alertando Marina que corre imediatamente para socorrê-lo (figura 11). Marina, preocupada com a situação, auxilia Orlando a se levantar e o conduz rapidamente para o hospital, dirigindo de forma apressada (figuras 13 e 14).

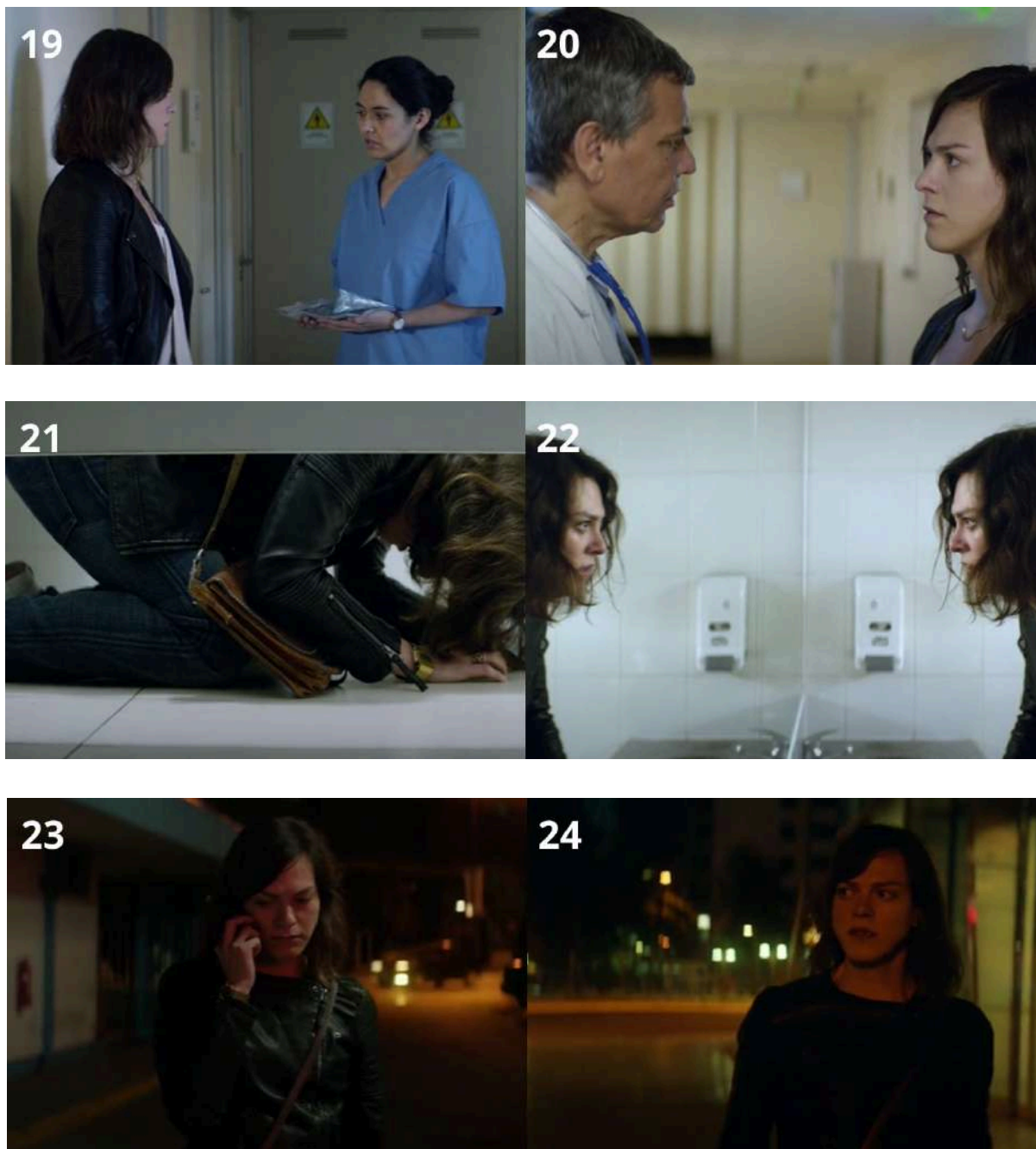




Marina chega ao hospital e pede auxílio para os socorristas que, de forma imediata, aparecem para socorrer Orlando (figuras 15, 16). Marina informa que, de forma precisa, não sabe o que ocorreu, mas os socorristas já notam que Orlando está inconsciente e com uma contusão frontal. Com cuidado e agilidade, os socorristas o colocam em uma sala privada para observação e pedem para que Marina espere do lado de fora da sala (figuras 17 e 18).

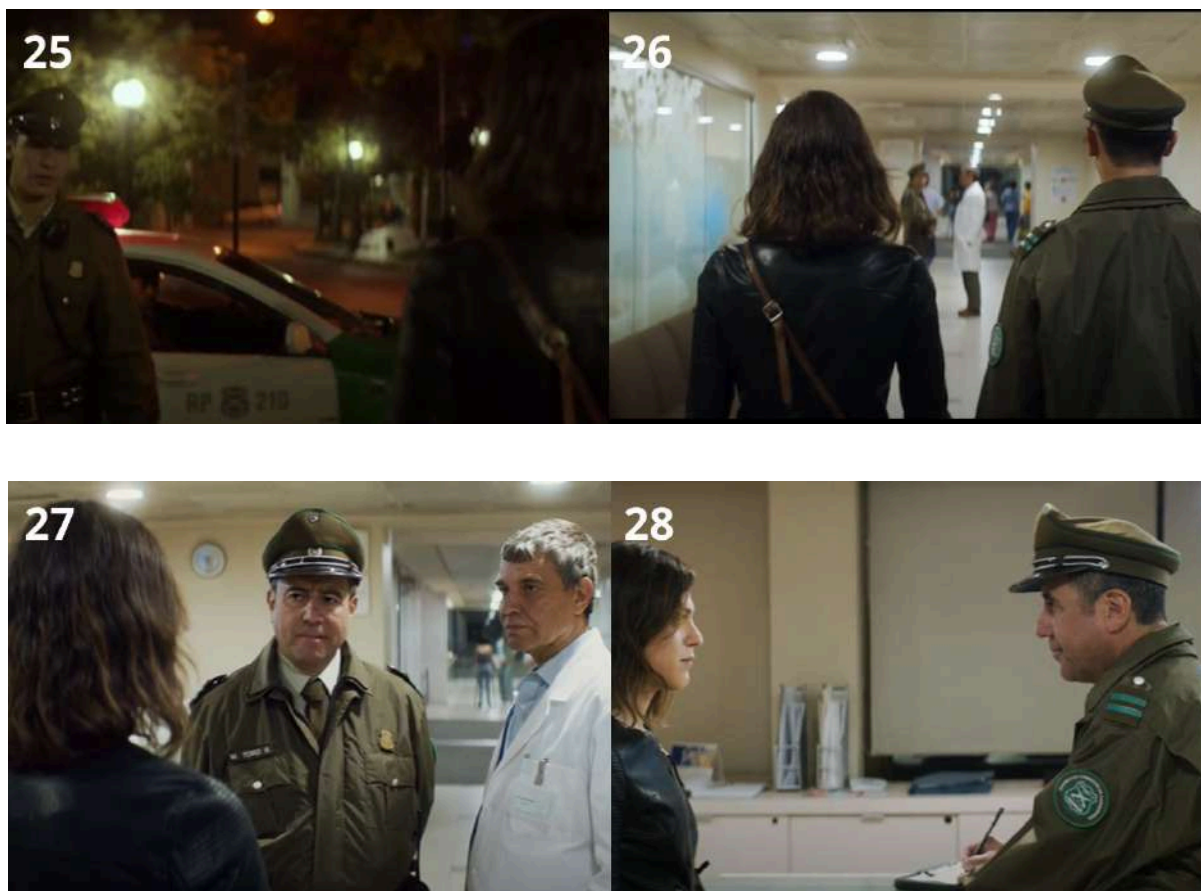


Marina espera do lado de fora, ansiosa por notícias. Uma funcionária do hospital se aproxima e pergunta se ela conhecia Orlando ou se era parente dele (figura 19). Marina responde que eram amigos e que o tinha trazido até ali. Em seguida (figura 20), o médico que estava atendendo Orlando se aproxima e, após confirmar que eram um casal, perguntou: "*Desculpe, qual é o seu nome?*" Marina responde com firmeza: "*Marina Vidal*", mas o médico, sem legitimar sua identidade, a questiona se seu nome se trata de um apelido. No entanto, Marina, sem entender o que se passa, é convidada pelo médico para uma conversa particular. Marina ouve o que o médico diz e apresenta uma reação de desespero (figuras 21 e 22). Em seguida, após receber a notícia do médico sobre a morte de seu companheiro por um aneurisma, Marina liga para Gabo, irmão de Orlando, para que ele pudesse ir até o hospital e cuidar de todo o procedimento (figura 23). Gabo então informa que Marina não precisaria se preocupar, pois ele tomaria conta de tudo, indo ao hospital e também informando toda a família sobre a morte. Marina sai pelas ruas, aparentemente sem destino, completamente desorientada. (figura 24).



No entanto, Marina é surpreendida no caminho por uma viatura policial, com a ordem de que precisa acompanhá-los (figura 25). Ao retornarem ao hospital (figura 26), Marina se vê subitamente sob suspeita pela morte de Orlando, mesmo sabendo que o verdadeiro problema foi o aneurisma que o acometera. Sendo a única presente no momento da morte, os olhares acusatórios recaem sobre ela. Frente ao médico, Marina tenta conter a indignação que cresce dentro dela. Na figura 27, Marina afirma: "*Não tinham que me tratar como uma*

*criminosa*", com a voz firme tentando transmitir sua inocência. O médico apenas responde que deixará o policial fazer seu trabalho e sai do ambiente (figura 27).



A seguir (figura 28), Marina é questionada pelo agente policial que foi chamado pelo médico à cena: “*Senhorita, preciso de seus dados: nome completo?*”. A personagem então responde: “*Marina*”. O policial não satisfeito, pergunta: “*Trouxe sua identidade?*”. Marina entrega o documento (figura 29) e informa que “*Este assunto [referindo-se à alteração de nome] está sendo finalizado, senhor*”.

Marina, portanto, ao se apresentar por seu nome social, se torna alvo de zombaria e desconfiança pela autoridade policial, por conta do nome registrado na documentação - uma vez que nele deve estar expresso seu nome (masculino) de nascimento. Assim, o policial, ao constatar o nome diferente, olha-a com desconfiança, afirmando que aquela não poderia ser sua identidade (uma vez que ela se autodenominou Marina), mas, sim, um apelido, ou, até mesmo, um nome falso.



Na cena, mesmo a personagem se apresentando como Marina Vidal, o policial exige um documento “oficial” de identificação. A documentação apresentada por Marina, provavelmente revelando seu nome masculino de registro, faz o policial inquirir se aquela era sua identidade, representada, portanto, por um nome de homem, lembrando-a que “até que mude, este ainda é seu nome legal” (figura 29). Portanto, nessa cena, o policial representando uma instância de poder jurídico, usa a instituição legal policial para declarar à Marina que ela é aquilo que a sociedade diz que ela é, não o que ela se declara ou deseja ser, num discurso de autoridade que a coloca numa marginalidade: ela está “mentindo” ao não usar seu nome oficial.

Quando Gabo, irmão de Orlando chega (figura 30), reconhece sua identidade enquanto Marina. Ele a agradece por tudo e lamenta à companheira de seu irmão por ter passado por aquela situação, informando que ele cuidará de todos os trâmites referentes ao falecimento de seu irmão.

Distribuem-se, portanto, os papéis e posições para os sujeitos frente às relações de poder. Isto é, o policial em cena é a representação de uma instituição disciplinar que exerce poder de controle para o Estado sobre os indivíduos. Ao enxergar Marina enquanto suspeita de um possível crime, além de não reconhecer a personagem em uma identidade feminina, estabelece-se uma posição hegemônica de poder para a definição da identidade de um sujeito que não se define como um homem.

Consideramos, assim, que a ação do biopoder se dá pela implantação de diversas técnicas de sujeição dos corpos e de controle das populações e que, a partir dessas técnicas, há o controle da vida humana e dos seus desejos. Para Foucault (2022) essas técnicas de poder-saber fazem com que a vida humana seja calculada e transformada em dados “estatísticos”, que definem o uso da biopolítica para o controle do Estado e das populações.

Isto é, o policial utiliza-se de um conjunto de tecnologias de poder (disponíveis pela autoridade que lhe é atribuída, inclusive de pedir a documentação que define cada sujeito como homem ou mulher a partir de um papel fornecido e reconhecido pelo Estado) para intervir em um determinado sujeito com o objetivo de gerir, regularizar e moldar esse corpo e mente. Marina representa, portanto, a resistência a essa biopolítica de controle, ao mesmo tempo que se coloca como efeito dessas políticas coercitivas.

Marina sabe de sua marginalidade e invisibilidade na sociedade patriarcal cisgênera. As cenas de felicidade junto ao “marido” contrastam com a cena em que se vê só e marginalizada, por não ser reconhecida como homem ou mulher, ao sair arrasada do hospital. Nesse momento deixa a cargo de Gabo os trâmites legais do funeral, pois ela não é reconhecida legalmente como a companheira ou companheiro de Orlando. Dessa forma, temos a marginalização do sujeito trans Marina pelas instituições sociais de poder (médica e polícia), mas que é reconhecido apenas por Gabo, irmão de Orlando, pelo fato de ter em Marina um sujeito singular, a companheira de seu irmão, que performava a mulher que o fazia feliz. Somente nesse momento, temos uma subjetividade emergindo pelo olhar do Outro.

## RECORTE 2

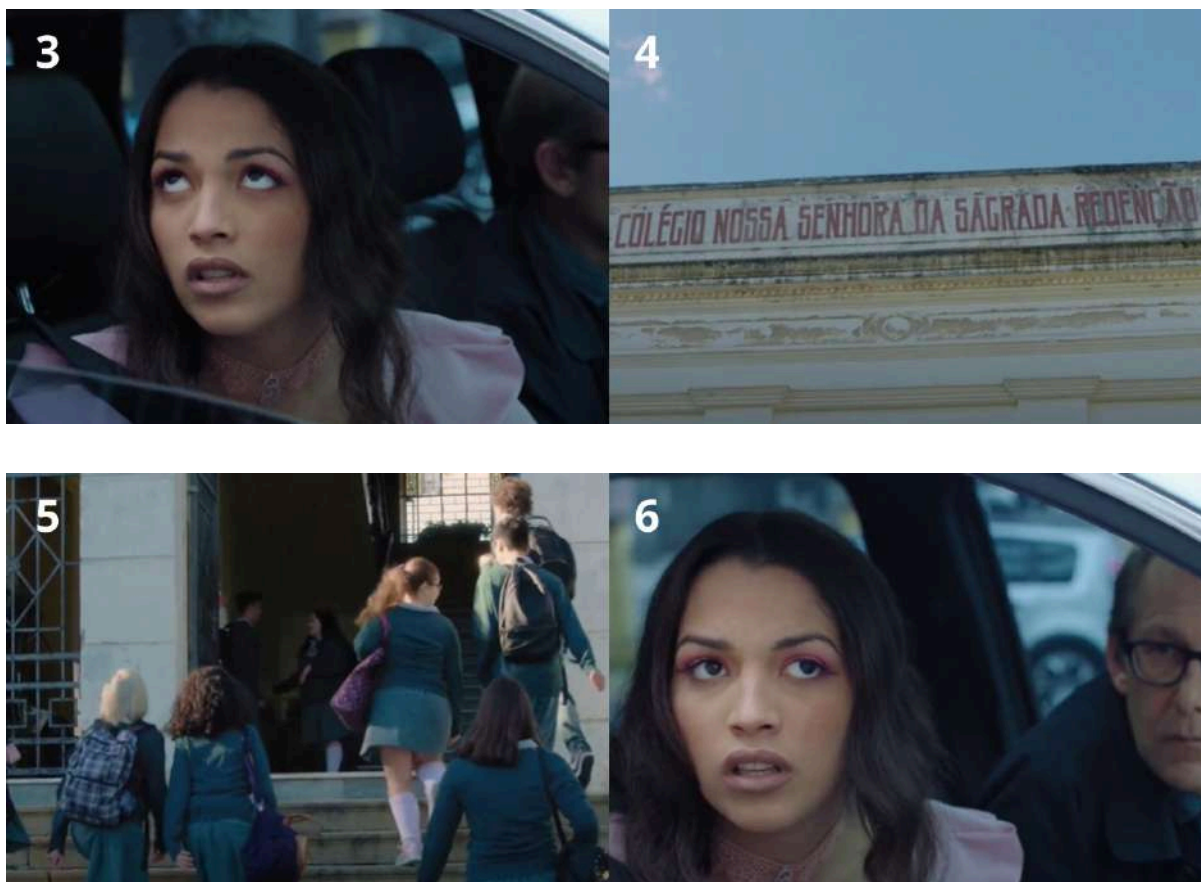
No recorte selecionado do segundo filme, de forma a contextualizar a narrativa sobre os acontecimentos ao leitor, a protagonista Alice Jr. se arruma para seu primeiro dia de aula em sua nova escola na cidade de Araucárias do Sul, para onde se mudou com seu pai. Com uma camiseta rosa, uma saia de tule, meias rosas e um sapato plataforma, Alice Jr. escolhe cuidadosamente sua vestimenta para o grande dia (figura 1). Seu pai, ao vê-la pronta, questiona se ela está certa de que quer ir vestida daquela maneira (figura 2).

Com confiança, a adolescente afirma que sim. Ela reconhece que, independentemente do que escolhesse vestir, iria chamar a atenção na escola, pois seria a única garota travesti do colégio. No entanto, com a roupa escolhida, Alice Jr. acredita que pelo menos poderá se divertir um pouco.

O destaque aqui está no contexto do filme, onde o ato de chamar a atenção não é apenas uma questão de estilo, mas também uma afirmação de identidade. Alice Jr. está consciente de sua singularidade na escola e, ao escolher essa vestimenta expressiva, ela não apenas se prepara para enfrentar os olhares curiosos, mas também reivindica seu direito de ser quem é, mesmo que isso signifique ser o centro das atenções.



Ao chegar em frente à escola (figura 3), Alice Jr. é recebida pelo cenário de uma instituição tradicional, de uma ordem religiosa (figura 4). Observando os alunos uniformizados entrando, ela compreende imediatamente os desafios que terá pela frente (figura 5). Consciente de que sua presença como garota travesti seria uma ruptura com o padrão estabelecido, ela inspira profundamente, preparando-se para enfrentar o desconhecido que a aguarda dentro daquelas portas.



Ao entrar no colégio, a protagonista se depara com uma imagem de uma santidade, demarcando aquele espaço com o caráter religioso e os princípios que ali são seguidos (figura 7). No entanto, ironicamente, a imagem está caracterizada em trajes que lembram bastante as vestimentas de Alice Jr. nas cores e, ainda, traz uma postura bastante indagadora: com os braços cruzados. Esse detalhe imagético provoca o espectador em relação ao papel da Instituição religiosa perante a personagem. Com uma postura confiante, Alice Jr. caminha pelo corredor da escola em busca de sua sala. Sua determinação é evidenciada em cada passo (figura 8 e 9). No entanto, antes que possa chegar ao destino, é interrompida pela diretora da escola, cuja mão aparece na cena, detendo-a. Sem rodeios, a diretora a leva para a sala da diretoria, onde Alice Jr. agora se vê confrontada com a autoridade da instituição (figura 10).



Já na sala (figura 11), a diretora pergunta o nome à aluna: “*Qual é seu nome mesmo?*” e ela responde: “*Alice Júnior*”. A diretora, com um tom grosseiro, a provoca: “*Eu não sei de que buraco você saiu, mas aqui em Araucárias do Sul, os alunos não costumam vir fantasiados para a escola*”. Para se adequar às regras rígidas da escola, a diretora solicita a um funcionário, por um microfone interno, que entregue à Alice um uniforme masculino (figura 12): “*Agenor, vá até ao almoxarifado e traga um uniforme masculino para este garoto*”. Alice questiona: “*Garoto?*”. A diretora, mais uma vez, a provoca dizendo: “*E o que você esperava, Jean Genet Júnior?*”.



Percebe-se que, assim como acontece com Marina, a personagem Alice Júnior também se utiliza do nome social para ser representada enquanto identidade travesti, mas tal identidade é colocada, a todo tempo, em repressão e deslegitimação pelo fato de que as instituições sociais de poder não a reconhecem como tal. Num exercício de ironia no filme, percebemos que a diretora aparece “uniformizada”, como se fosse uma policial. Essa representação reafirma o papel de instituição de poder da Escola, não só como um aparelho ideológico do Estado, mas também como um aparelho repressivo do Estado, exercido, geralmente, pela polícia. Entendendo também que a religião se coloca como um aparelho ideológico do Estado, temos três instituições de poder exercendo controle sobre o modo de Alice Junior exercer sua subjetividade, forçando-a ser quem não deseja ser e forçando-a a performar um gênero com o qual não se identifica, violentando-a, assim, simbolicamente.



Na figura 13, após Alice Júnior receber o uniforme, a própria cena ilustra o sentimento da personagem a partir do uso de recursos estilísticos gráficos, que se sobrepõem à fotografia do filme: Alice se vê aprisionada, moldada e normatizada, isolada da sociedade,

como se faz com os prisioneiros em instituições penitenciárias. As grades externas que emolduram o pátio da escola na cena, remetem às prisões. O isolamento é tanto físico, quanto social.

A diretora, representada aqui como a maior autoridade - como o discurso de poder hegemônico - de uma escola, utiliza-se de dispositivos de poder que lhe são atribuídos por essa autoridade legitimada socialmente, para regularizar e determinar um modelo de comportamento de um sujeito, operando a partir da noção de poder-saber (FOUCAULT, 2022). O funcionário que conduz Alice Jr. para a troca de roupa, lembra os agentes penitenciários que seguem as ordens dos superiores (figura 14). O uniforme representará, assim, a formatação do corpo de Alice Jr. numa subjetividade desejada pela sociedade normatizada.



Ao chegar na porta da sala de aula (figura 15), perceptivelmente desconfortável, Alice Jr. é recebida com os olhares curiosos e acusadores dos colegas (figura 16). A jovem é ordenada a entrar e escolher uma das carteiras disponíveis para se sentar (figuras 17 e 18). Nota-se, no entanto, que a mochila de Alice Jr., decorada segundo sua proprietária, revela a resistência que o uniforme masculino não deixa transparecer: é por ali que a subjetividade de

Alice extravasa.

No filme *Alice Júnior* (2019), a relação de poder se aplica também junto ao poder disciplinar. O dispositivo de poder disciplinar se sustenta a partir da institucionalização das escolas, dos hospitais, dos quartéis, das prisões, entre outros lugares segregadores, com o objetivo de controlar o comportamento, como uma espécie de adestramento do sujeito. Esta denominação é utilizada pelo fato de individualizar e usar técnicas disciplinares para regularizar o corpo e a mente dos sujeitos. Dessa forma, percebe-se, assim, que o poder disciplinar exercido em Alice Jr. trata o corpo do indivíduo como máquina com o objetivo de adestrá-lo e transformá-lo em um corpo “normal”.

Se no primeiro filme temos o papel da instituição jurídica e policial atuando sobre o corpo de Marina, que representa um aparelho de poder do Estado, no segundo filme, temos a escola enquanto dispositivo de poder e formatação de sujeitos, segundo uma norma heterossexual, que é aplicado ao corpo de Alice Jr. Por fim, em ambas as narrativas são apresentadas formas de violências sobre o corpo trans – de ordem estrutural e simbólica – a fim de transformá-los em “corpos dóceis”, que seguem as normas sociais prescritas de uma sociedade hetero e cis. Essas violências ficcionadas nos filmes são fragmentos da realidade de que adolescentes e adultos trans precisam lidar no cotidiano, tendo o poder das instituições como controle e manutenção desse sistema, com os quais esses sujeitos lutam todos os dias.

## RECORTE 3

O recorte em questão, do primeiro filme, inicia-se com a personagem Adriana Cortés, detetive da delegacia de crimes sexuais, recebendo Marina (figuras 31 e 32) na delegacia. Marina, que é colocada como foco das investigações pela morte de Orlando, é, o tempo todo, colocada em cheque e alvo de vigilância de Adriana.



A protagonista, então, é convidada a acompanhar a detetive (figuras 33 e 34), mas não tinha conhecimento prévio de que seria submetida a um exame de lesão corporal, tampouco sabia a razão de ter sido convocada. Esse detalhe é crucial para estabelecer o clima de surpresa e desconforto que permeia a interação desde o início.



Ao encontrar Adriana, Marina logo expressa seu desconforto, especialmente ao ser informada de que precisará realizar o exame. Adriana, mantendo uma postura de falsa preocupação, explica que o exame é uma simples formalidade para confirmar que Marina não apresenta lesões (figura 35). Marina tenta argumentar: *"Mas eu não tenho lesões."* A resposta

de Adriana, fria e protocolar, é: *"Então não tem problema."*

O desconforto de Marina só aumenta quando ela pergunta (figura 36): *"Por que está fazendo isso comigo?"* Adriana responde com a objetividade de quem tenta minimizar o impacto emocional do que está exigindo: *"É o que deve ser feito. Se chama 'exame de lesão corporal'."* Nesse ponto, o uso da linguagem burocrática por Adriana sugere que o exame não é apenas uma verificação física, mas sim parte de um processo maior de controle e monitoramento do corpo e da identidade de Marina.

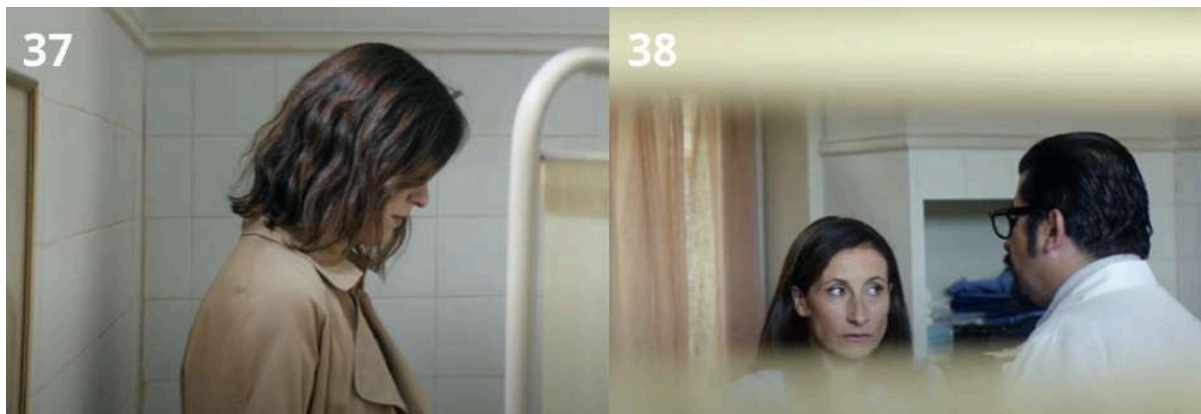
Marina, em um gesto de resistência, declara (figura 36): *"Bom, eu me nego."* No entanto, Adriana rapidamente utiliza a ameaça de uma investigação criminal, um mecanismo institucional de poder, para coagir Marina a se submeter ao exame: *"Então terei que pedir para o promotor iniciar um inquérito sobre a morte do Sr. Onetto."* Esta fala revela que a verdadeira intenção por trás do exame não é a verificação de lesões, mas sim uma tentativa de insinuar que Marina pode ser culpada pela morte de Orlando. Ao tentar recusar o exame, Marina é forçada a enfrentar o poder coercitivo do Estado, que, por meio de Adriana, a pressiona: *"Olha, se não acharmos nada, acabou. Você segue sua vida. Então, você decide."*

Esse diálogo, no corredor, que ocorre enquanto Adriana tenta se passar por uma figura preocupada com Marina, é, na verdade, uma estratégia de controle. Marina é manipulada a acreditar que o exame é uma simples formalidade, enquanto Adriana insinua, de forma sutil, que Marina pode estar envolvida em algo maior. Quando finalmente entram na sala para o exame (figura 37), há uma breve troca de falas e olhares entre Adriana e o médico (figura 38), reveladora da confusão e preconceito em relação à identidade de Marina.



O médico, ao se referir à Marina, inicialmente pergunta à Adriana (figura 38): *"Você disse que o nome era Daniel. Como devo chamar?"* Ao que Adriana responde: *"Não a chame de Daniel. Trate-a como mulher. Pergunte o nome dela, mas use seu nome de mulher."*

Apesar de seguir as orientações, o médico deixa transparecer sua própria falta de compreensão e desconforto, respondendo com um tom vago: *"O que ela fez?"* Adriana responde com ambiguidade: *"Não sei. É por isso que estamos aqui."* Quando o médico complementa: *"Está metida em algo... complicado?"*, a cena reforça o estigma associado à identidade de Marina, sugerindo que sua condição trans a coloca automaticamente sob suspeita.

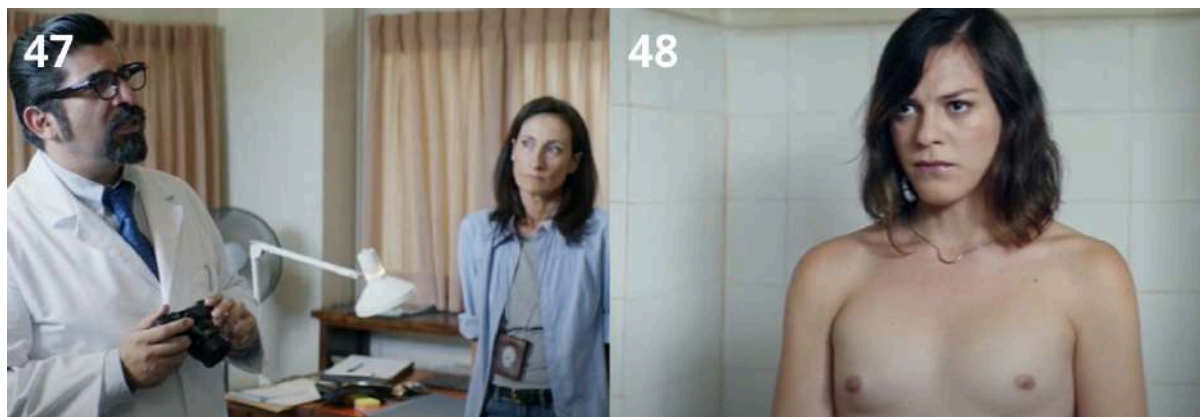


Durante o exame, Marina é instruída a se posicionar (figuras 39, 40 e 41), a retirar a parte superior das vestes que cobriam seu corpo (figuras 42, 43 e 44) e a levantar os braços (figuras 45, e 46), enquanto o médico registra com a câmera em busca de lesões.

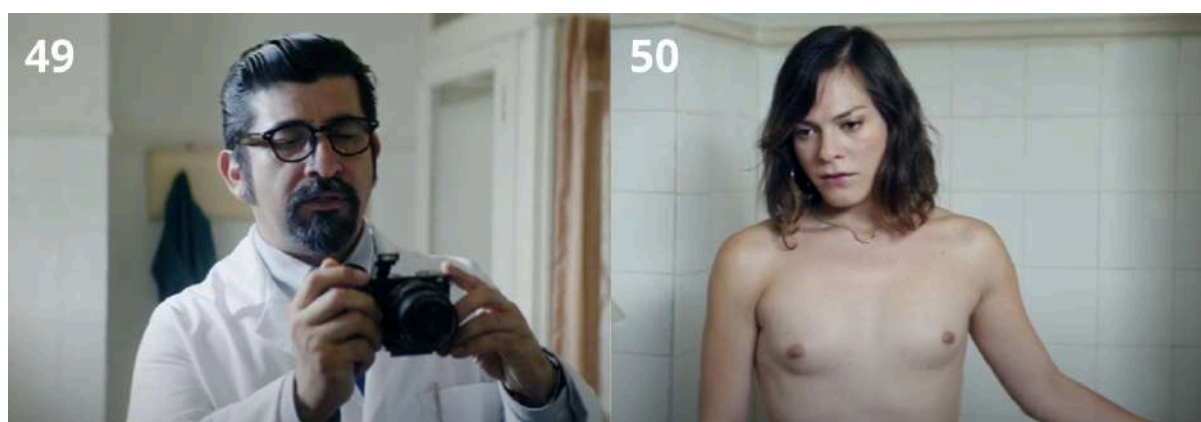




A cena culmina quando o médico, de maneira impessoal, solicita (figura 47): *"Vou pedir para, por favor, descobrir a parte de baixo."* Em um aparente gesto de empatia, ele sugere que Adriana saia da sala para que Marina fique mais confortável. No entanto, Adriana responde de forma seca e incisiva: *"Não."* Sua recusa simboliza a continuidade da vigilância e controle que ela exerce sobre o corpo de Marina, reforçando a estrutura opressiva que envolve toda a cena.



A cena do exame de lesão corporal em *Uma Mulher Fantástica* exemplifica claramente a violência simbólica que se manifesta através da objetificação e desumanização do corpo de Marina, uma mulher trans, em todo seu desconforto e exposição. Ao ser submetida a esse procedimento, Marina é exposta a um exame que não apenas busca identificar lesões, mas que também transforma seu corpo em objeto de investigação e curiosidade do Outro. Essa objetificação é particularmente evidente na maneira como as autoridades tratam Marina: sua identidade e humanidade são ignoradas, e ela é reduzida a um corpo-objeto a ser examinado, sem qualquer consideração por sua subjetividade e pelos processos de transformação que vivencia.



A recusa das autoridades em reconhecer a "rostidade" de Marina, conforme discutido na obra de Judith Butler (2011), torna-se uma condição essencial para a violência que ela sofre. Quando as autoridades não conseguem ver Marina como uma mulher digna de reconhecimento e empatia, elas abrem espaço para uma série de atos que perpetuam sua marginalização. A desumanização dela é evidente quando o médico segue o protocolo em

fotografar Marina, sem perceber a exposição que seu corpo ambíguo aponta na compreensão de seu desejo de ser uma mulher. A objetificação do corpo trans é, assim, uma forma de violência que desarticula sua identidade e a coloca em um espaço de exclusão, onde sua humanidade é constantemente questionada. Estar exposta ali a coloca num estado de existência que ela não quer ter e que a sociedade reforça, inclusive, marginalizando-a, punindo-a por não ser “normal”, imputando-lhe, inclusive, a possibilidade de ter cometido um crime por viver à margem, ironicamente, contra a única pessoa que lhe aceitara em sua totalidade como alguém digno de amor.

## RECORTE 4

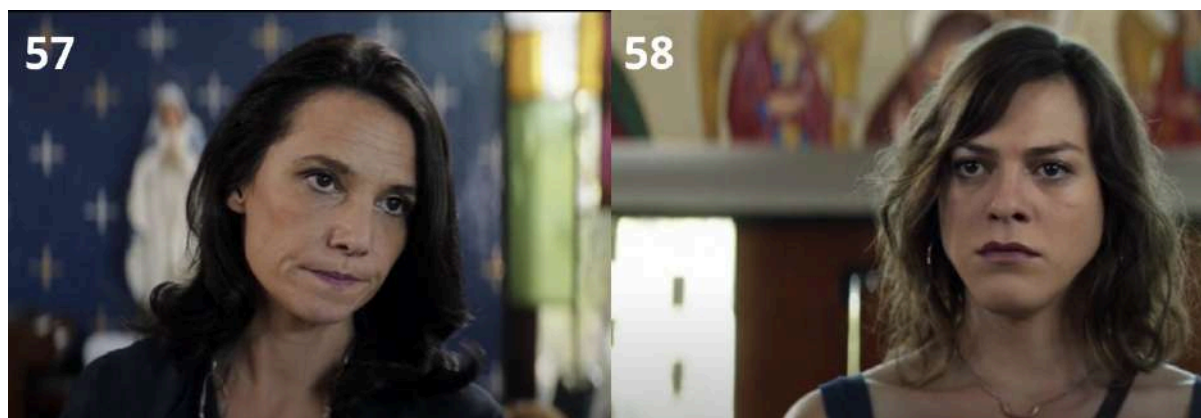
No recorte em questão, também do primeiro filme, Marina se aproxima da igreja e decide entrar para a despedida de Orlando em seu funerla, carregando consigo o peso da perda e a coragem necessária para reivindicar seu direito ao luto (figuras 51, 52, 53 e 54). A escolha do local não é aleatória: a igreja, tradicionalmente vista como um espaço de reverência e consolo, aqui se transforma em um cenário de exclusão e julgamento.



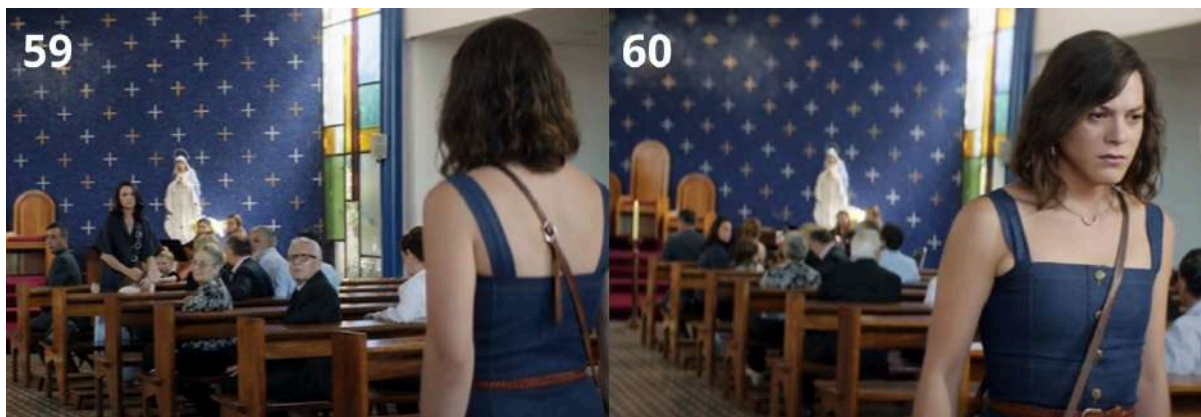
Ao adentrar o espaço sagrado, mas também marcado pelas leis da igreja, Marina se depara com os olhares frios e carregados de reprovação da família de Orlando (figuras 55 e 56). Os personagens que compõem essa família são imediatamente hostis, não reconhecendo nela uma legítima enlutada, mas sim uma intrusa que desafia as normas e expectativas de gênero e moralidade. A rejeição é evidente tanto em suas expressões quanto na linguagem corporal que comunicam. Esse comportamento não apenas enfatiza a marginalização social de Marina, mas também reassenta as fronteiras de pertencimento e exclusão entre os membros da família e ela.



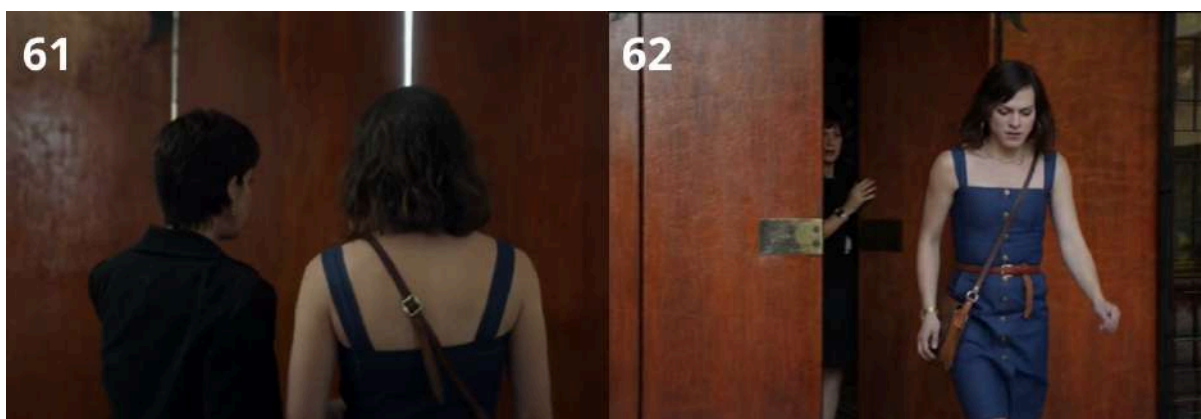
A esposa de Orlando, Sonia, exerce um papel central na hostilidade direcionada a Marina. Sua fala é direta e cortante (figura 57): "*Saia, por favor*". Esse ordenamento não apenas nega o direito de Marina de se despedir, mas questiona sua própria legitimidade como alguém que amou e foi amado por Orlando. A atmosfera se torna tensa, enquanto os membros da família se reúnem em um gesto de aliança contra Marina, expressando de forma tácita o repúdio à presença dela. Nesse momento, fica claro que, para os familiares, a identidade de Marina e sua relação com Orlando são consideradas ilegítimas, o que reforça a violência simbólica presente na cena.



Marina escuta essa ordem (figura 58) e, em silêncio, se vira e segue em direção à porta (figuras 59 e 60), ou seja, aceita a violência de não ser digna de ter os mesmos direitos que os outros (de ter sentimentos e afeição ao morto) e de que sua dor não seja respeitada.



Ao alcançar a saída, uma funcionária que está auxiliando a família no processo funerário aproxima-se de Marina, em um tom autoritário, ordenando que Marina se retire e justificando a expulsão com a frase (figuras 61 e 62): "*Pediram para você sair. Não respeita a dor dos outros? Saia!*" Essa intervenção revela um esforço deliberado para marginalizar Marina, reafirmando uma hierarquia de quem é legitimamente autorizado a sentir e expressar dor naquele espaço.

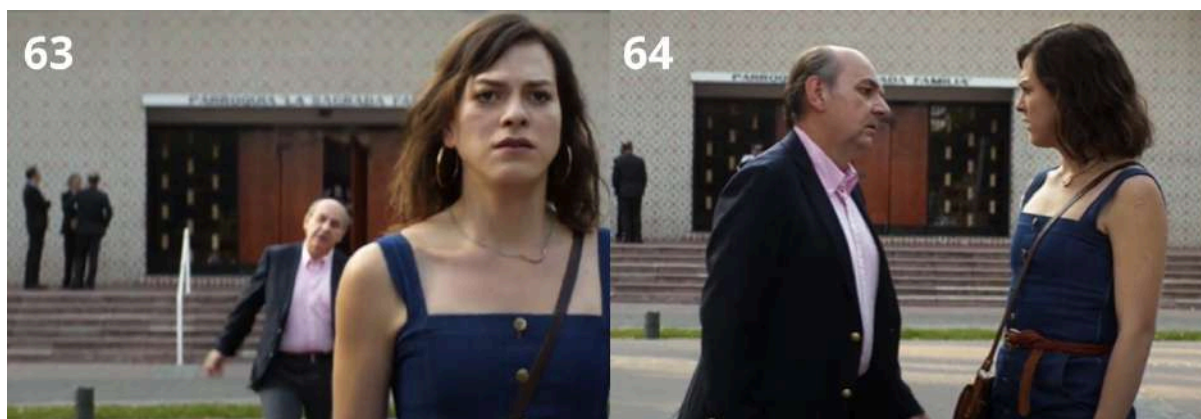


A mensagem implícita é que, por ser uma mulher trans, Marina não possui o mesmo direito de experienciar o luto de um ente querido no espaço reservado aos "outros," aqueles considerados socialmente mais dignos de luto. Essa exclusão expõe a violência simbólica e a transfobia que buscam desumanizá-la, negando-lhe o reconhecimento de suas emoções e reforçando as fronteiras de pertencimento nos rituais de perda e despedida.

Essa dinâmica de exclusão pode ser diretamente relacionada ao conceito de "rostidade" proposto por Judith Butler (2011), que argumenta que o reconhecimento da "rostidade" é essencial para a humanização de um sujeito. Ao não reconhecer a "rostidade" de

Marina, a família e o funcionário negam a ela sua humanidade, colocando-a em um espaço de abjeção e exclusão.

Na sequência em que Marina deixa a igreja após o confronto com a família de Orlando, Gabo, o irmão de Orlando, a segue e grita: “*Marina, Marina, Marina, me desculpe! Sinto muito. Peço desculpas. Todo mundo está chateado. Não é nada contra você, sinto muito*” (figura 63). Essa abordagem marca um momento de contraste em relação à hostilidade encontrada no interior do templo, na qual Gabo também é cúmplice. Ele se aproxima de Marina com uma expressão de remorso e a linguagem corporal demonstra certo constrangimento (figura 64). Ele inicia um diálogo com palavras de desculpas, tentando, ainda que de forma hesitante, reparar a frieza e o desprezo manifestados pela família momentos antes. Marina o questiona: “*Dizer adeus a um ente querido é um direito humano básico, né?*”. Gabo responde: “*Sim. Você tem toda razão*”.

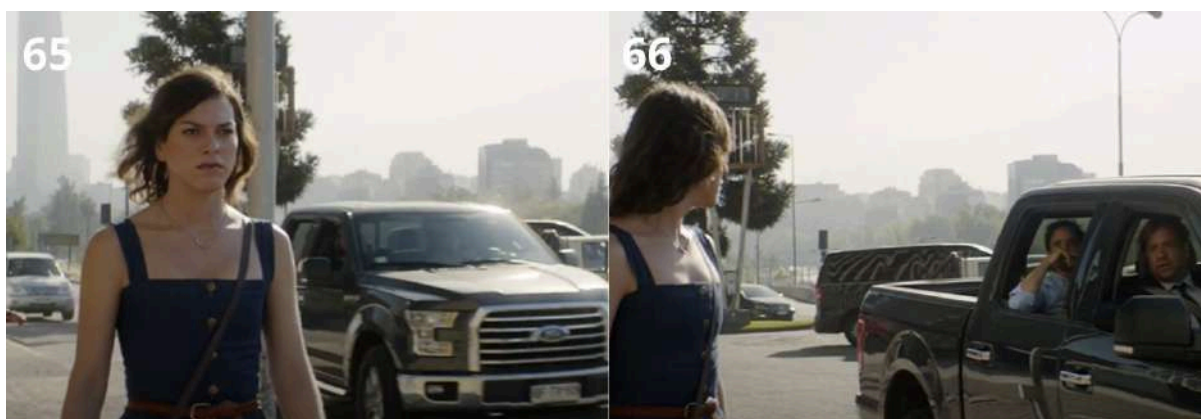


Esse gesto de Gabo é significativo porque revela uma brecha no consenso familiar que negava a humanidade de Marina e a legitimidade de seu luto. Embora ele tente se distanciar do tratamento agressivo imposto por Sonia e os demais, a desculpa de Gabo é, ao mesmo tempo, limitada em alcance, pois não altera a dinâmica de exclusão que foi estabelecida. A forma como Gabo se dirige a Marina expressa, de forma tácita, uma consciência de culpa, mas não chega a se traduzir em uma postura ativa de acolhimento ou defesa pública de Marina diante da família. Ele age como a sociedade normatizada espera que o faça.

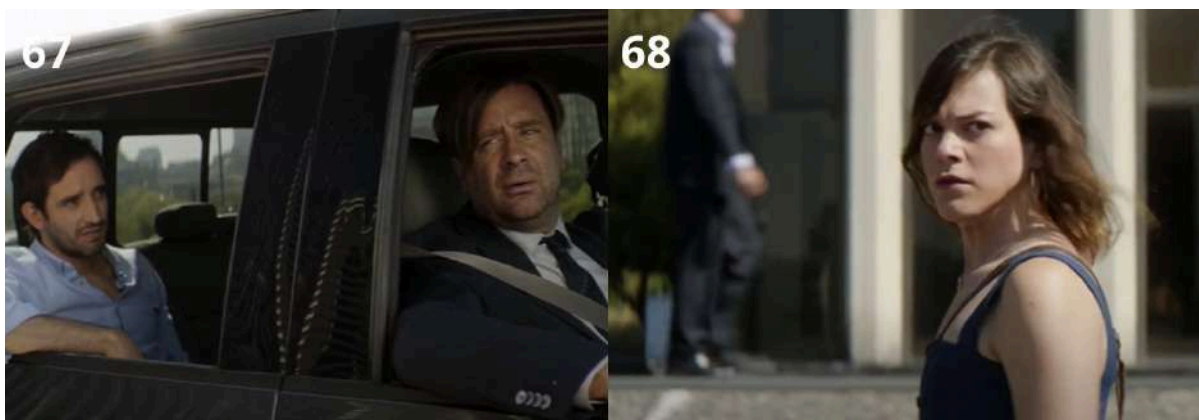
A conversa entre Gabo e Marina, mesmo breve, traz à tona os diferentes modos de lidar com o luto e as divergências sobre quem pode reivindicar o direito a ele. A escolha de Gabo de buscar Marina após o velório, fora do espaço institucional e público da igreja,

também indica uma tentativa de negociação do conflito em um ambiente mais privado, evitando uma confrontação direta com os outros membros da família.

Logo após a conversa entre Marina e Gabo, Bruno, filho de Orlando, e seus amigos cercam Marina dentro de um carro, criando um ambiente de opressão e ameaça (figuras 65 e 66), inclusive física.



Um dos passageiros inicia o confronto de forma agressiva, questionando-a (figuras 67 e 68): *"Por que veio mexer com a família? Todo mundo te disse para nos deixar em paz."* Essa pergunta não apenas revela o desprezo pela presença de Marina, mas também a percepção dela como uma intrusa que ameaça a aparente estabilidade familiar, já que sabemos que Orlando, na verdade, vivia com ela. Marina, em um ato de resistência e coragem, responde: *"O que querem?"* Sua indagação reflete a busca por algum entendimento em meio à hostilidade, um esforço para negociar com a violência que a cerca. No entanto, a resposta do grupo é brutal e repleta de desprezo: *"Que você vá embora, bicha da porra. Entendeu? Vá destruir a família de outra pessoa na puta que pariu!"* Essa linguagem carregada de ódio não só desqualifica Marina, mas também a despersonaliza, reduzindo-a a um estereótipo degradante e negando-lhe qualquer dignidade ou direito à sua própria existência.

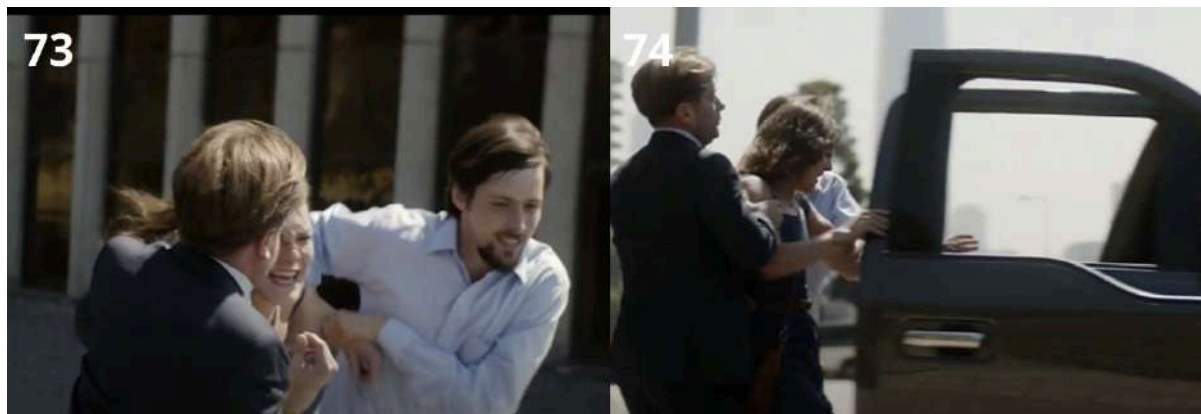


O grupo de homens param o carro e saem em perseguição a Marina (figuras 69 e 70), que tenta escapar (figura 71), mas é rapidamente agarrada pelos cabelos (figura 72).



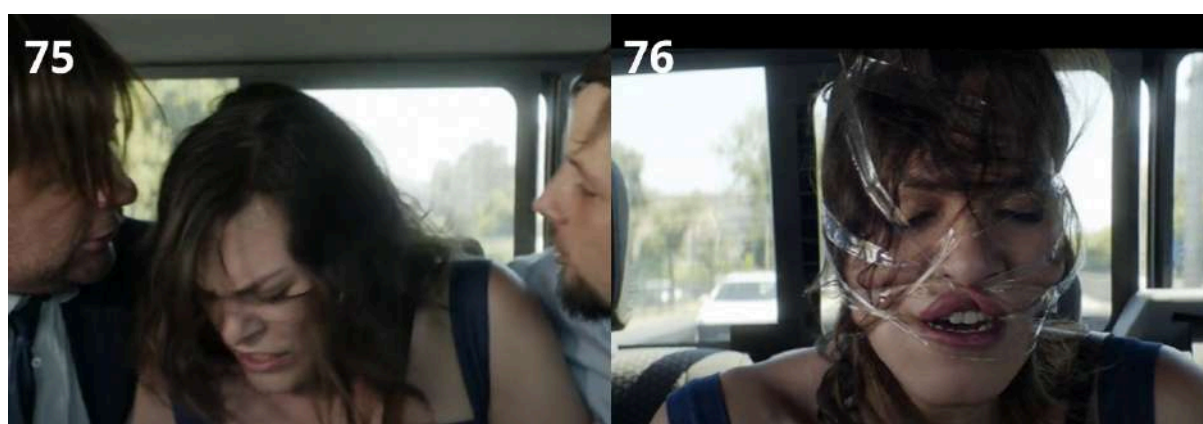
Imediatamente, eles a seguram e iniciam uma agressão verbal (figuras 73 e 74): "*filho da puta.*" Marina, demonstrando coragem em meio ao terror, responde: "*me solte, covarde.*"

Em um ato de resistência, ela questiona: *"o que querem?"* A resposta deles vem em um tom de hostilidade crescente e ameaçador: *"vamos te levar para um lugar, porra."*



Uma vez dentro do carro, a agressão verbal se intensifica, repleta de insultos transfóbicos (figura 75): *"usa um vestido e tem pernas de jogador de futebol."* Marina, em um esforço para se afirmar, declara que eles não têm o direito de tocá-la, mas suas palavras são ignoradas, e a violência apenas aumenta.

O clímax da cena se dá quando um dos agressores começa a enrolar fita adesiva ao redor do rosto de Marina, silenciando-a de forma brutal (figura 76). Essa fita, além de uma contenção física, simboliza o apagamento de sua identidade e humanidade. O ato de enrolar a fita representa a transformação de Marina em um "a-sujeito" – um objeto que não é reconhecido como humano, e, portanto, digno de violência e de usurpação de seu corpo.



Marina é então levada a um beco escuro (figura 77), onde a cena revela um carro parado à frente, com uma mulher ao lado de fora, no lado esquerdo da figura, segurando uma bolsa (figura 78). Essa imagem sugere um estereótipo de prostituição, enfatizando a visão

distorcida e preconceituosa que a sociedade, muitas vezes, tem sobre as mulheres trans. A escolha desse beco como local de agressão simboliza a tentativa dos agressores de reafirmar primeiramente que as prostitutas são mulheres também não dignas de respeito; por isso, a única posição social que uma mulher trans pode ocupar é a mesma daquelas: a de alguém que se encontra à margem da sociedade, vinculada a estigmas e violências, já que é uma vida indigna de ser vivida (daí as inúmeras mortes tanto de prostitutas quanto de mulheres trans todos os dias, sem que as instituições policiais nem ao menos investiguem tais mortes).

A encenação do grupo ao trazê-la para esse beco serve, assim, para reafirmar uma narrativa de controle e dominação, como se o espaço se tornasse um reflexo da visão de que sua identidade é aceitável apenas dentro dos limites do estereótipo de uma mulher trans ligada à prostituição. Além disso, é importante considerar o contexto social que alimenta essa visão. No Chile, a perspectiva do trabalho para pessoas trans é marcada por sérias dificuldades, principalmente no início da transição. De acordo com a Organização Trans Diversidade (OTD), um dos maiores desafios enfrentados por pessoas transgêneros nessa fase é o fato de serem demitidas ou optarem por deixar seus empregos para evitar discriminação e assédio.

Essa realidade no Chile encontra um paralelo no Brasil, onde, segundo a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), cerca de 90% das mulheres trans recorrem à prostituição para sobreviver. No Brasil, a exclusão no mercado de trabalho formal e a falta de políticas públicas eficazes de inclusão também resultaram em uma marginalização semelhante. As mulheres trans enfrentam discriminação no ambiente de trabalho e, muitas vezes, são forçadas a se voltar ao trabalho sexual como uma das poucas opções viáveis. Esse quadro de vulnerabilidade social, que combina fatores econômicos e a violência estrutural contra as identidades trans, demonstra como tanto no Chile quanto no Brasil, as barreiras à inclusão social são responsáveis por limitar as oportunidades e aumentar os estigmas contra a população trans.

Desolada (figura 79), Marina caminha pelo beco (figura 80) até que, ao se deparar com o vidro de um carro (figuras 81 e 82), ela retira a fita adesiva que cobre seu rosto (figura 83). O ato de olhar seu reflexo no vidro do carro e de retirar a fita é profundamente simbólico; o gesto de olhar para si representa um momento de confrontação interna, onde ela se vê não apenas como uma vítima da violência, mas como alguém que busca um desejo de afirmação e resistência.



Ao remover a fita adesiva, Marina não apenas busca recuperar sua voz e sua identidade, mas também desafia a desumanização imposta por seus agressores. Ao se desvincular da fita que a silenciou, Marina busca não só escapar daquele espaço opressivo (figura 84), mas também reapropriar-se de seu corpo e de sua narrativa. A remoção da fita é, portanto, um ato de resiliência que sinaliza sua recusa em permanecer subjugada, um passo em direção à reivindicação de sua humanidade e da autonomia sobre seu próprio corpo.

## RECORTE 5

Passando para o quinto recorte do filme *Alice Jr.*, a protagonista é convidada para a "lendária *pool party* da Manuela", conforme enfatizado por Viviane, uma das garotas que é amiga de Alice. Este convite possui implicações sociais significativas, uma vez que Manuela representa o arquétipo da "patricinha" – uma figura que encarna os ideais normativos de feminilidade e poder dentro da hierarquia escolar. O convite à Alice Jr., a adolescente travesti, para um evento tão central na vida social da escola pode ser lido como um gesto ambíguo: pois, embora à primeira vista, esse convite possa ser lido como um gesto de acolhimento e inclusão, também levanta questões sobre até que ponto esse corpo travesti é realmente bem-vindo em um espaço onde a exposição física, como uma festa na piscina, pode intensificar as dinâmicas de exclusão.

Alice Jr., ao aceitar o convite, opta por levar Viviane como acompanhante, embora outros colegas da classe também estivessem presentes. A escolha de Viviane, além de estar dentro das regras do convite – que permitia um acompanhante –, revela uma dupla intenção. Por um lado, Alice busca garantir um espaço seguro, trazendo uma amiga próxima que oferece suporte emocional em um ambiente potencialmente hostil. Por outro, Viviane, que desejava profundamente participar da "lendária *pool party*", não havia sido convidada diretamente por Manuela. Assim, Alice, ao escolher Viviane como acompanhante, não só protege sua própria vulnerabilidade social, como também concede à amiga a oportunidade de estar em um evento do qual ela desejava fazer parte.

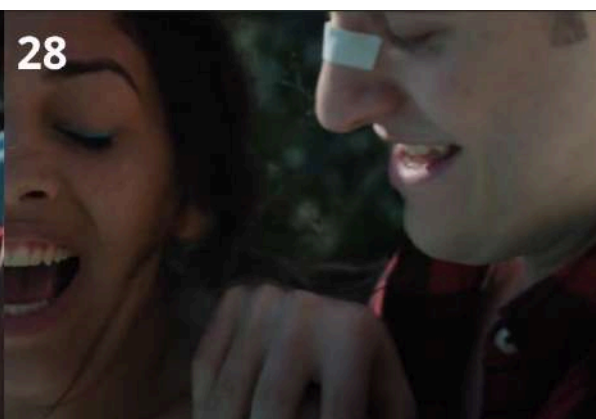
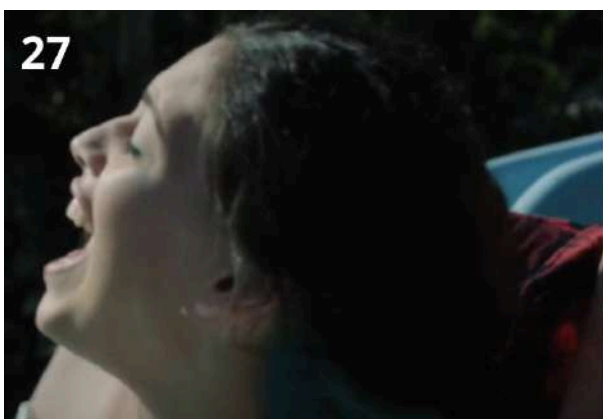
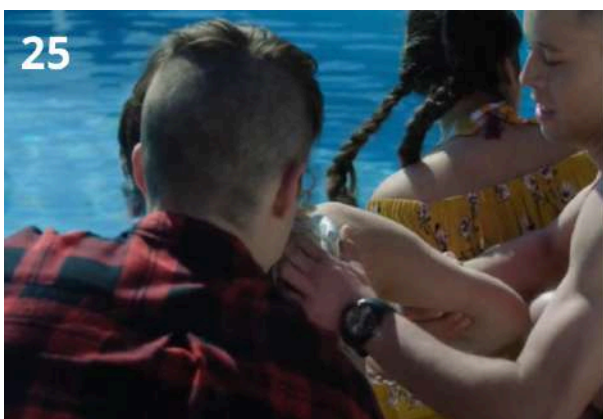
Viviane observa que Alice Jr. está distraída e sozinha próxima à piscina. Percebendo sua vulnerabilidade, ela decide se aproximar para fazer companhia a Alice, reforçando o vínculo entre as duas (figuras 19 e 20).



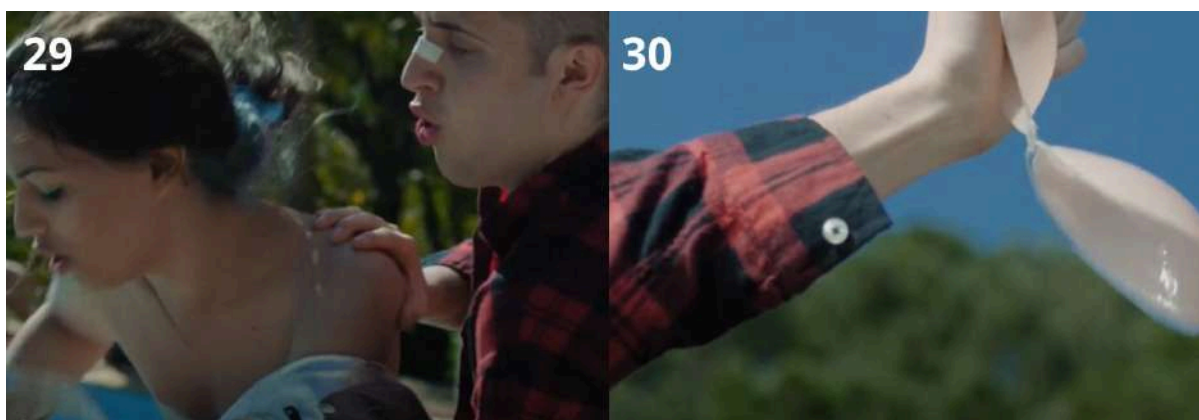
No entanto, enquanto isso acontece, Guilherme e seu colega a observam com uma intenção maliciosa (figuras 21 e 22). A distração de Alice Jr. e sua condição de vulnerabilidade não passam despercebidas pelos meninos, que arquitetam um plano para agredi-la.



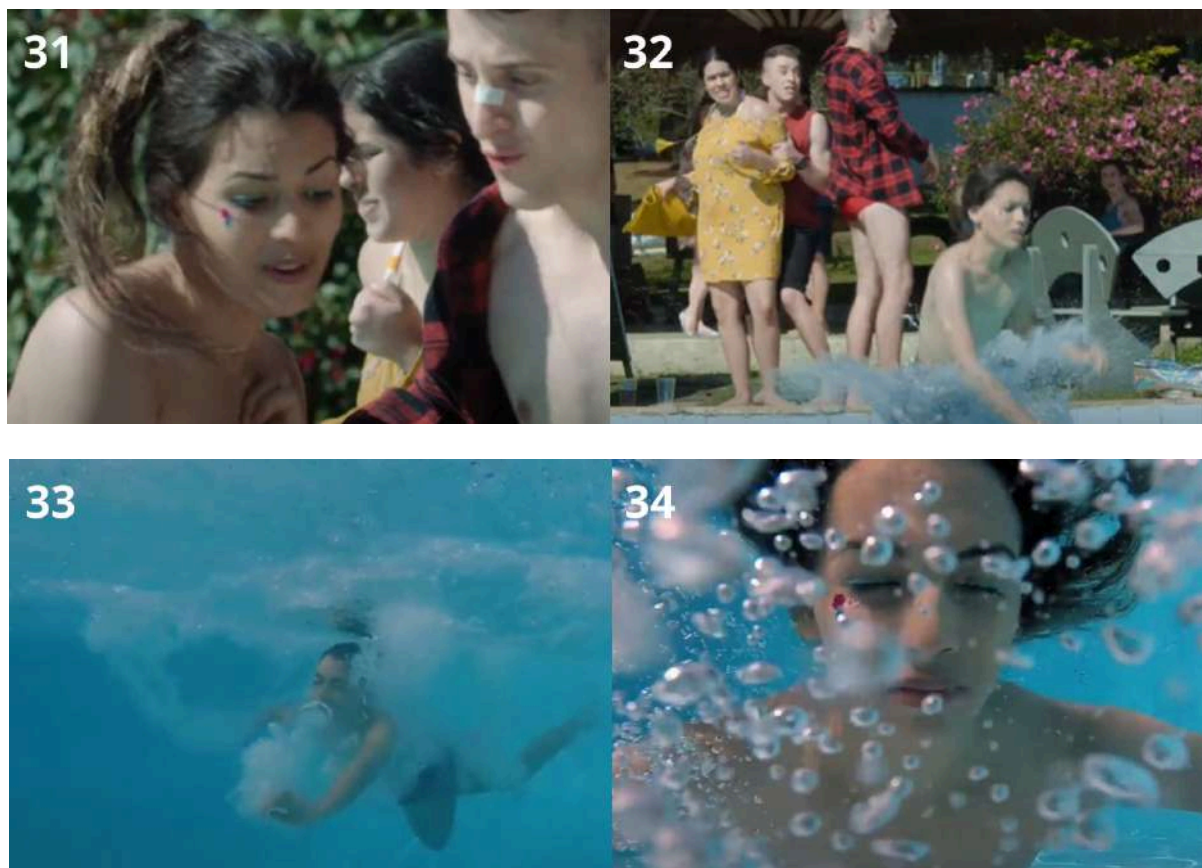
Ao se aproximarem, Guilherme e seu colega seguram Alice Jr. de forma agressiva. Alice grita e pede para parar, enquanto Viviane tenta ajudar, mas sua intervenção é insuficiente diante da violência imposta. O objetivo dos meninos não era apenas empurrá-la, mas também tirar suas roupas, numa tentativa de expor seu corpo (figuras 23, 24, 25, 26, 27 e 28).



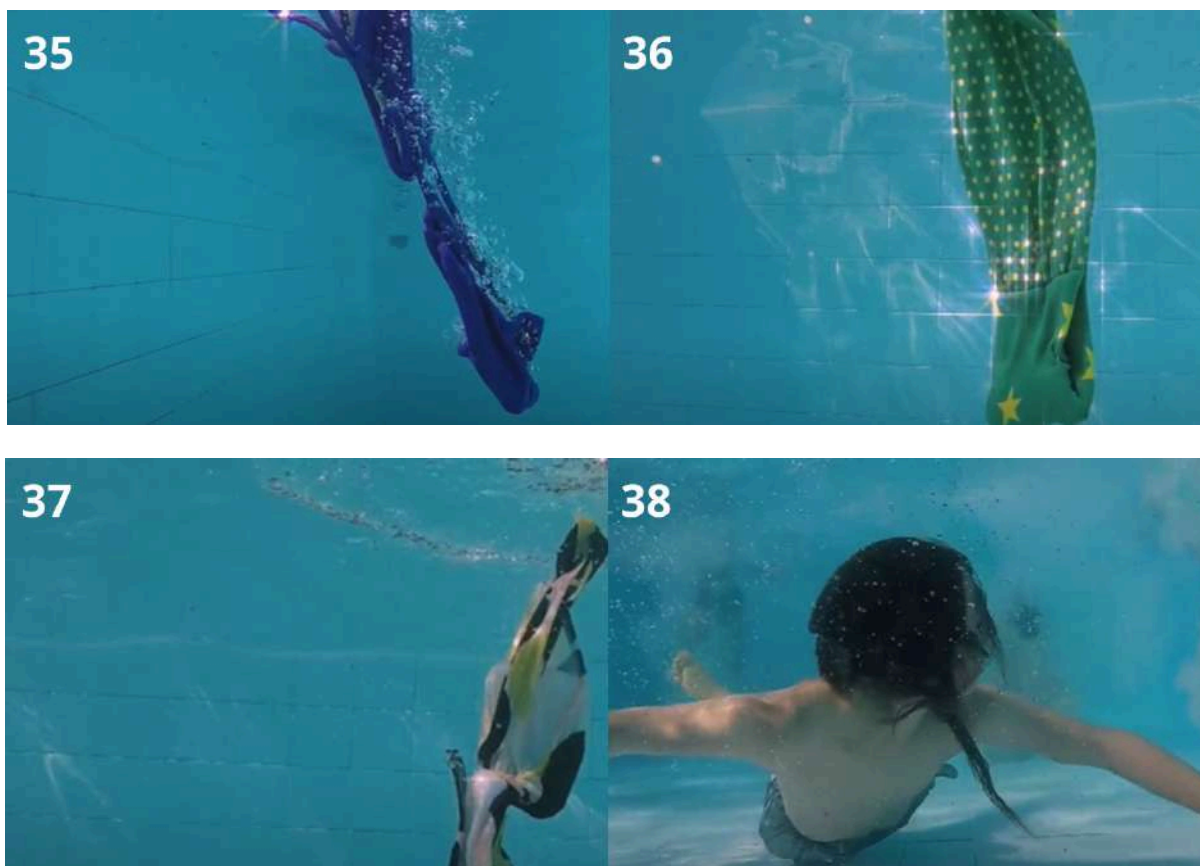
Essa ação violenta serve como um ataque à sua identidade. Tirar suas roupas e remover o bojo de sua blusa – um sutiã adaptado usado por algumas mulheres trans para criar o efeito de seios – é uma tentativa de expor o que consideram a “falsidade” de seu corpo, sublinhando a noção de que ela é vista não como uma mulher, mas como alguém cuja feminilidade é considerada "montada" ou "construída" (figuras 29 e 30).



O ato de jogá-la na piscina (figuras 31, 32, 33 e 34), então, transcende a simples agressão física; representa um ato de exclusão e apagamento do corpo, simbolizando a rejeição e a tentativa de erradicar sua identidade, ou seja, de anulá-la enquanto um sujeito que tem sentimentos, constrangimentos e dignidade humana. Nesse gesto, a violência se torna uma forma de deslegitimar a presença de Alice Jr., como se, ao jogá-la na piscina, estivessem jogando fora a própria existência de seu ser como mulher.



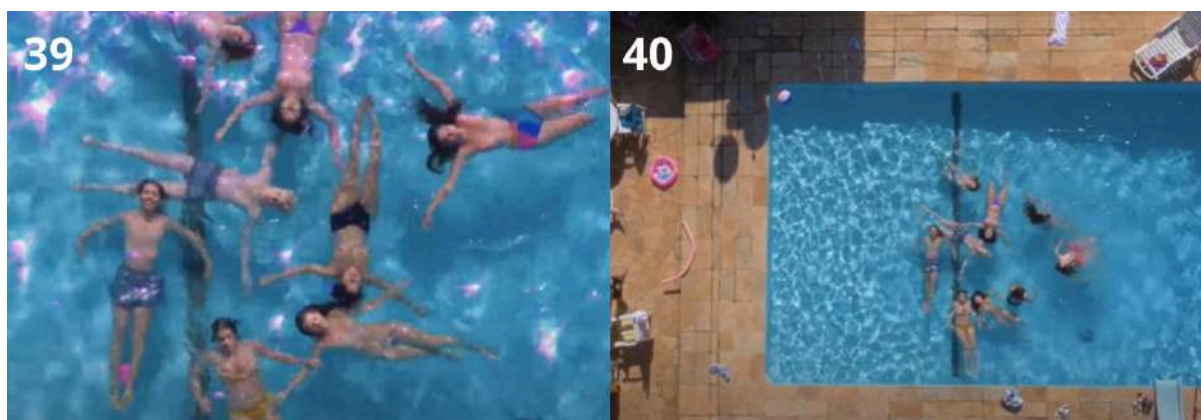
Ao cair na piscina, Alice Jr. se torna o alvo da violência. No entanto, contrariamente ao efeito que os meninos desejam causar de envergonhar Alice Jr. e expor seu corpo masculino quando não “montado” como mulher, as meninas que assistem à cena reagem de maneira significativa. Reconhecendo a agressão, elas começam a retirar a parte de cima de seus biquínis e a jogá-los na piscina como um ato de protesto (figuras 35, 36, 37 e 38) e de cumplicidade em relação à Alice Jr. Essa ação coletiva não apenas expressa solidariedade a Alice, mas também pode ser interpretada como uma subversão das normas que definem a feminilidade (bem como a masculinidade) em um espaço que, até aquele momento, estava carregado de hostilidade e exclusão, por exigir papéis sociais tão definidos a cada grupo, o que os torna, por vezes, numa disputa entre si.



O gesto de pular na piscina em apoio a Alice simboliza um esforço por empoderamento coletivo, destacando a interconexão entre as identidades femininas (figuras 39 e 40). Assim que elas pulam, começam a gritar: "*Mexeu com uma, mexeu com todas, entenderam?*", reforçando a ideia de que a agressão a uma mulher não deve ser tolerada e que a solidariedade feminina é crucial. Contudo, é essencial considerar que essa cena, sendo parte de uma obra cinematográfica, não necessariamente reflete a complexidade das vivências de

todas as mulheres trans na realidade, daí o cinema ser um meio possível de provocar essa refração, levando a uma transformação. A representação de Alice como um corpo travesti, em contraste com corpos cisgêneros, acentua as nuances de aceitação e marginalização que permeiam as experiências de gênero.

Essa dinâmica levanta questões sobre a natureza da solidariedade, da empatia com a diferença e a eficácia dos gestos simbólicos. Embora a cena sugira um momento de resistência e união, a realidade para muitas mulheres trans é frequentemente marcada por violência sistemática e exclusão social que não podem ser facilmente resolvidas por ações temporárias. Assim, é crucial também questionar se essa forma de apoio de mulheres cis se dá na vida real das mulheres trans, cujas experiências são frequentemente invisibilizadas e subalternizadas ou se notamos aqui a construção de um contraespaço em que foi possível vivenciar essa experiência singular de união entre as adolescentes, dentro de um espaço social maior completamente hostil, que é a vida das classes médias burguesas, amparadas por valores conservadores.



Portanto, a cena não só revela um reflexo das lutas por reconhecimento e pertencimento, mas também desafia o espectador a refletir sobre as realidades complexas e muitas vezes sombrias enfrentadas por indivíduos que não se conformam às normas de gênero. A resistência manifestada pelas meninas ao pular na piscina é um ato simbólico poderoso, mas também serve como um lembrete das batalhas contínuas que ainda precisam ser enfrentadas por corpos marginalizados em uma sociedade que frequentemente nega sua dignidade e existência.

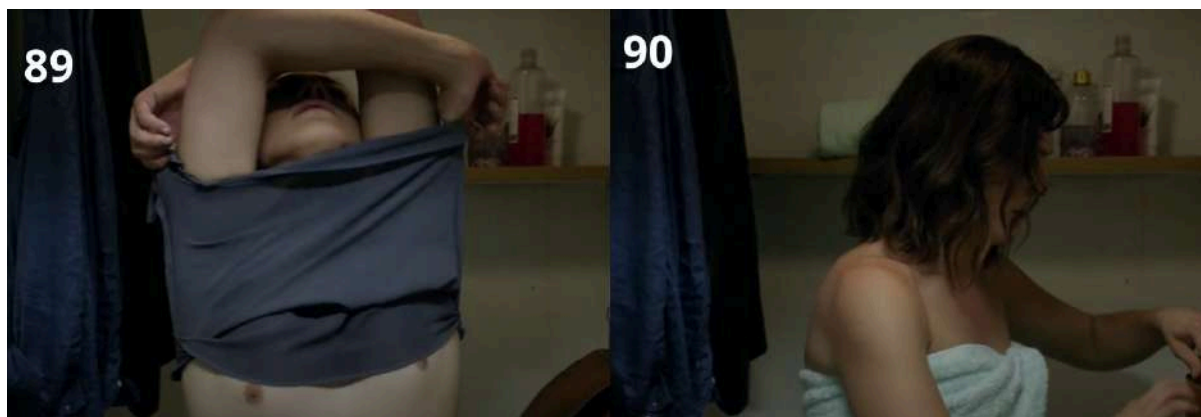
## RECORTE 6

No recorte do filme 1, Marina vai até a sauna que Orlando frequentava (figuras 85 e 86). Ela tem a chave do armário dele e quer verificar se ele guardou algo lá. Ao chegar (figura 87), pergunta à recepcionista se o local é misto e recebe uma resposta afirmativa. Em seguida, questiona se as áreas são separadas, e a recepcionista confirma com um "claro". Marina, então, ciente das condições, entra na sauna (figura 88).

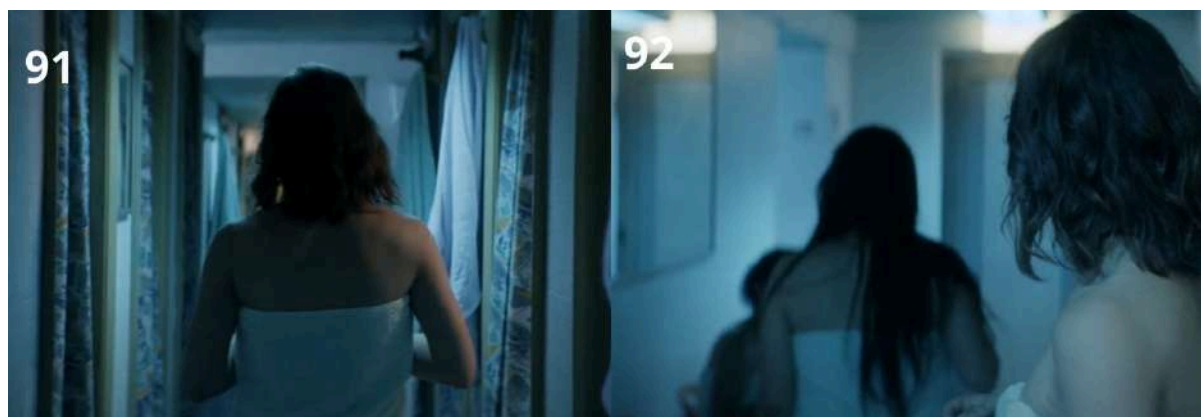


A partir do diálogo inicial, fica claro que, por ter uma identidade feminina, Marina não poderia acessar a área masculina. Esse breve diálogo sugere que, para acessar o armário de Orlando, Marina precisará adotar uma performance de masculinidade, ajustando sua expressão corporal às expectativas do ambiente para garantir o acesso.

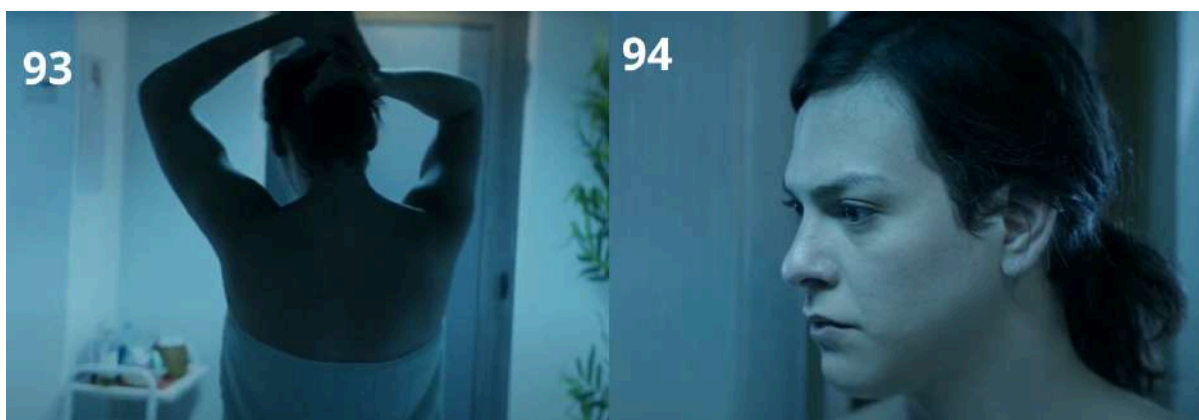
Após entrar na sauna, Marina se dirige a uma cabine para se trocar e deixar seus pertences. Ela tira a camiseta (figura 89) e se cobre em uma toalha (figura 90), adotando um modo de enrolar que é característico das mulheres, uma técnica que aprendeu para cobrir seus seios.



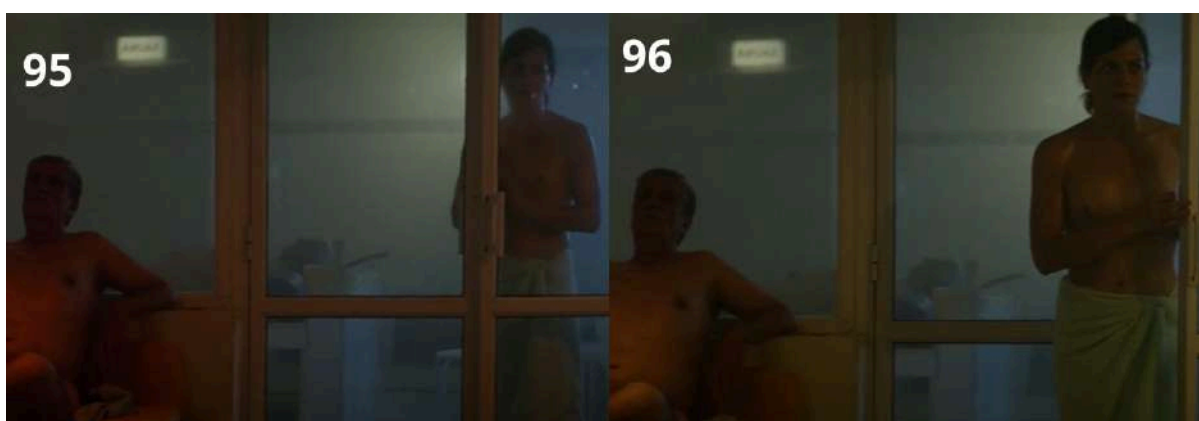
Marina caminha em direção a um corredor (figura 91) e se depara com outras mulheres no corredor, todas utilizando a mesma forma de se enrolar na toalha (figura 92).



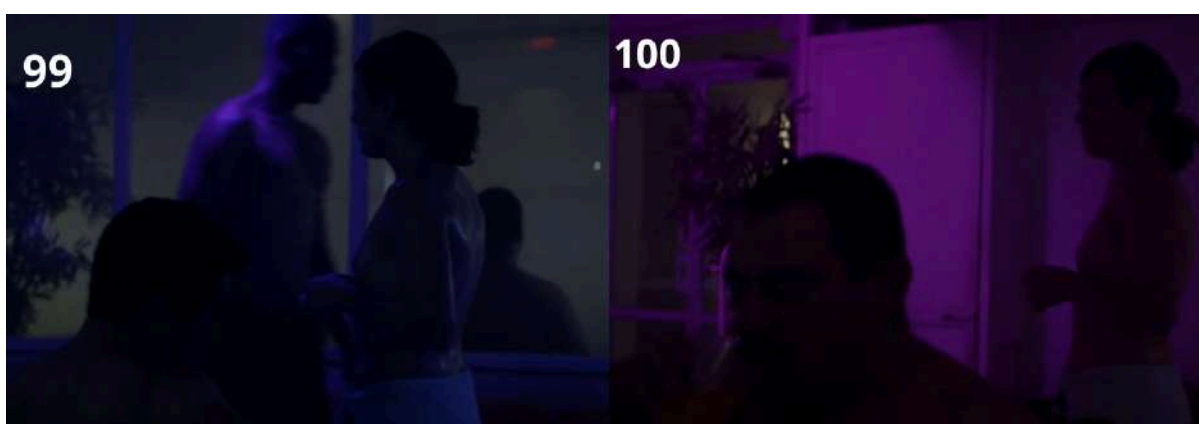
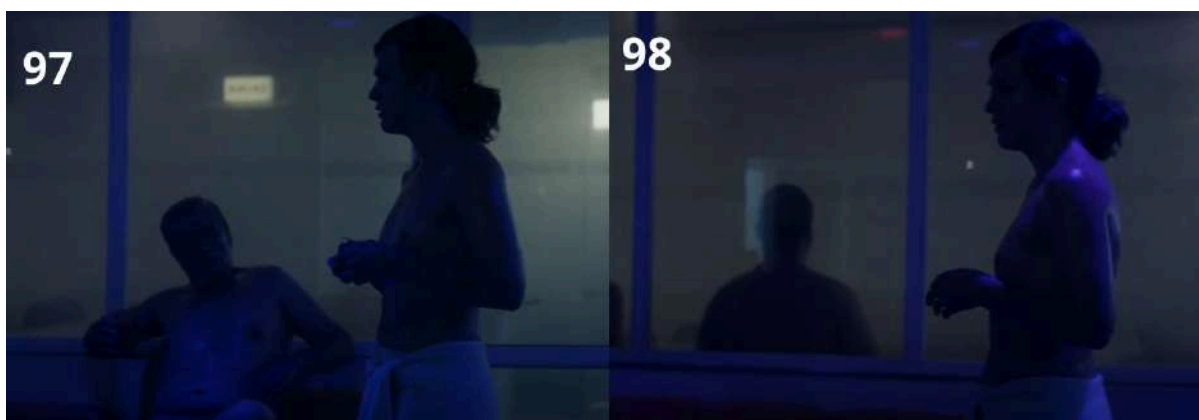
Antes de acessar o espaço restrito aos homens, Marina reconhece a necessidade de performar como tal. O primeiro ato dessa performance é amarrar os cabelos (figuras 93 e 94), um gesto que simboliza sua tentativa de conformidade com as normas de gênero do ambiente. Nesse momento, o modo como ela enrola a toalha muda (figuras 95 e 96); enquanto as mulheres cobrem seus peitos, os homens não precisam se preocupar com isso e apenas se cobrem da cintura para baixo. Marina, ciente dessa expectativa, aplica a mesma técnica, ajustando sua toalha de modo que se alinhe às normas masculinas.



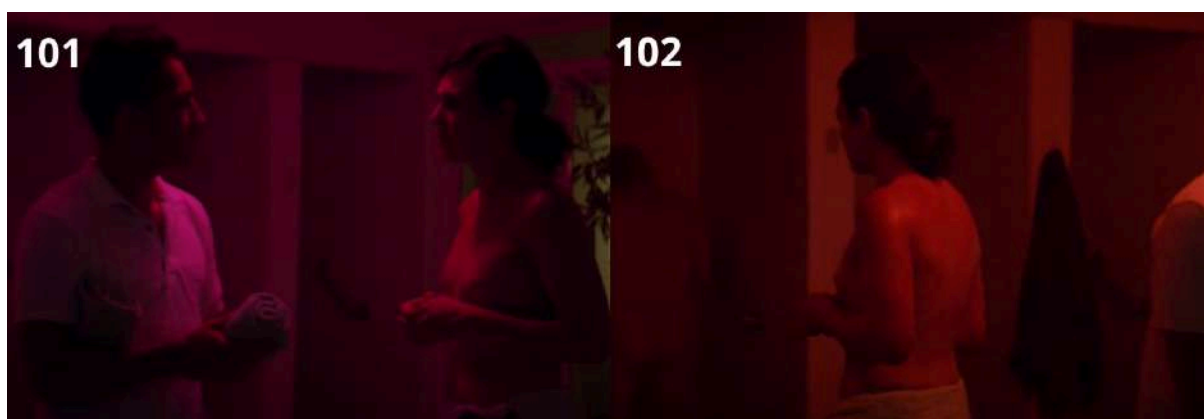
Apesar do desconforto, Marina compreende que essa performance é crucial para acessar o local que deseja. Ao entrar, a atmosfera é caracterizada por luz baixa, criando um ambiente fechado e intimidador (figuras 95 e 96).



O desconforto de Marina é evidente na forma como ela se move pelo espaço e no seu olhar cauteloso (figuras 97 e 98). Seu corpo se confunde com os demais; *estão* todos iguais (figuras 99 e 100). É interessante notar, que, a sauna, como um contraespaço social escuro, pode simbolizar uma zona de exclusão em que pessoas se despem, se olham e são olhadas. No entanto, nelas, o corpo trans não transita com facilidade, pois precisa negociar sua presença, uma vez que tais ambientes são fortemente codificados pelo binarismo de gênero. Assim, o gesto de se despem e se cobrir com a toalha não é um simples disfarce De Marina, mas um ato de sobrevivência em um ambiente que a considera uma "intrusa", devido a sua identidade trans.



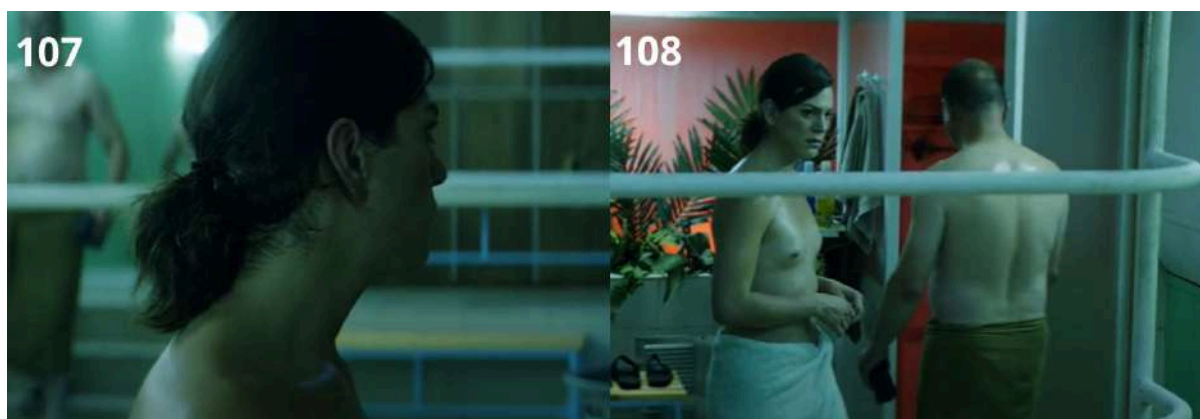
Marina, em sua busca, dirige-se a um funcionário e pergunta onde estão os armários (figura 101). Ela é orientada a seguir em outra direção (figuras 102, 103 e 104), entrando em uma sala onde os armários estão localizados (figuras 105 e 106).



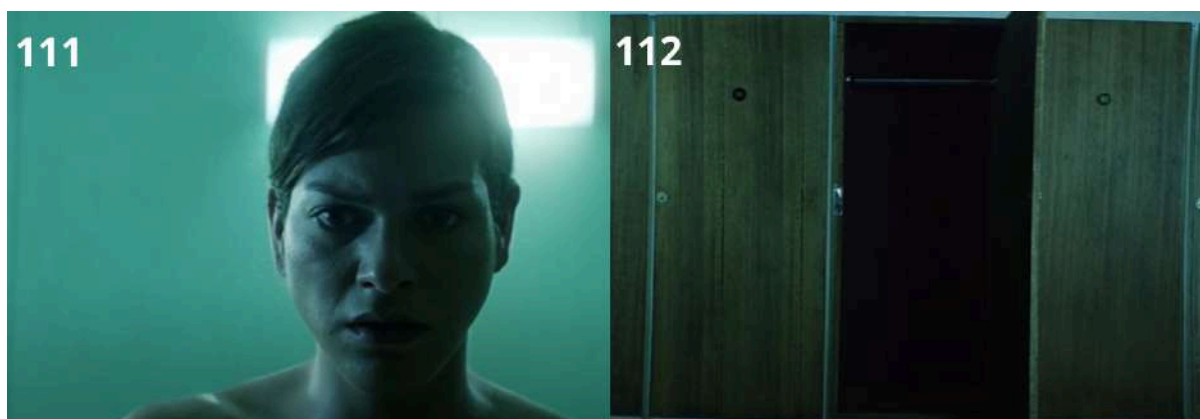
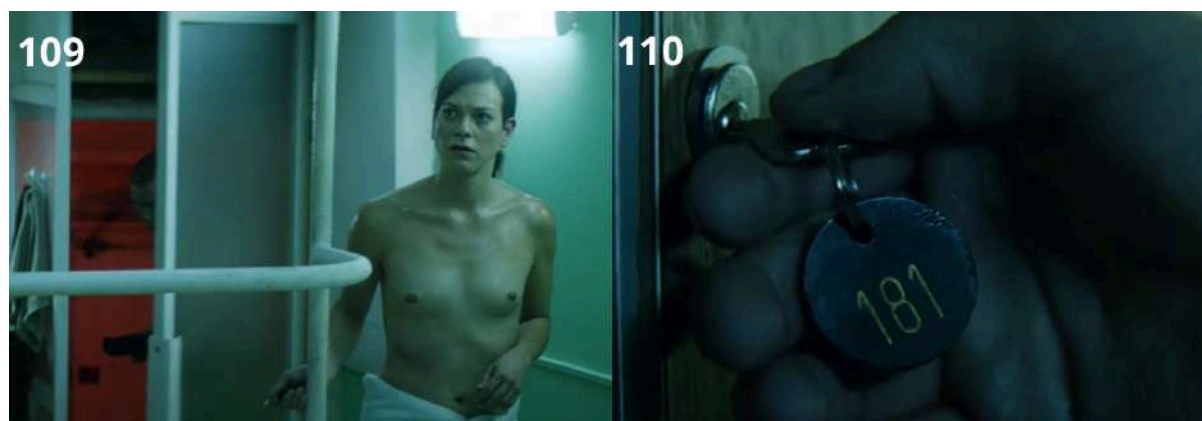


As figuras 107 e 108 revelam um homem ao seu lado, cuja presença não suscita questionamentos sobre seu corpo ou identidade, destacando a naturalização da masculinidade naquele espaço. A decisão de Marina de se apresentar de acordo com as normas masculinas não se resume a uma simples imitação dos outros homens na sauna; trata-se de uma estratégia deliberada para ser reconhecida como parte daquele ambiente.

A maneira como ela ajusta a toalha ao redor de seu corpo e o ato de prender o cabelo torna-se uma manifestação concreta da teoria de Judith Butler sobre a performatividade de gênero. Butler (2013) argumenta que o gênero não é uma essência fixa, mas uma construção social que se expressa por meio de atos repetidos. Assim, Marina, ao adotar os gestos e comportamentos dos homens presentes, exemplifica como o gênero pode ser aprendido e reproduzido para se conformar às normas sociais vigentes.

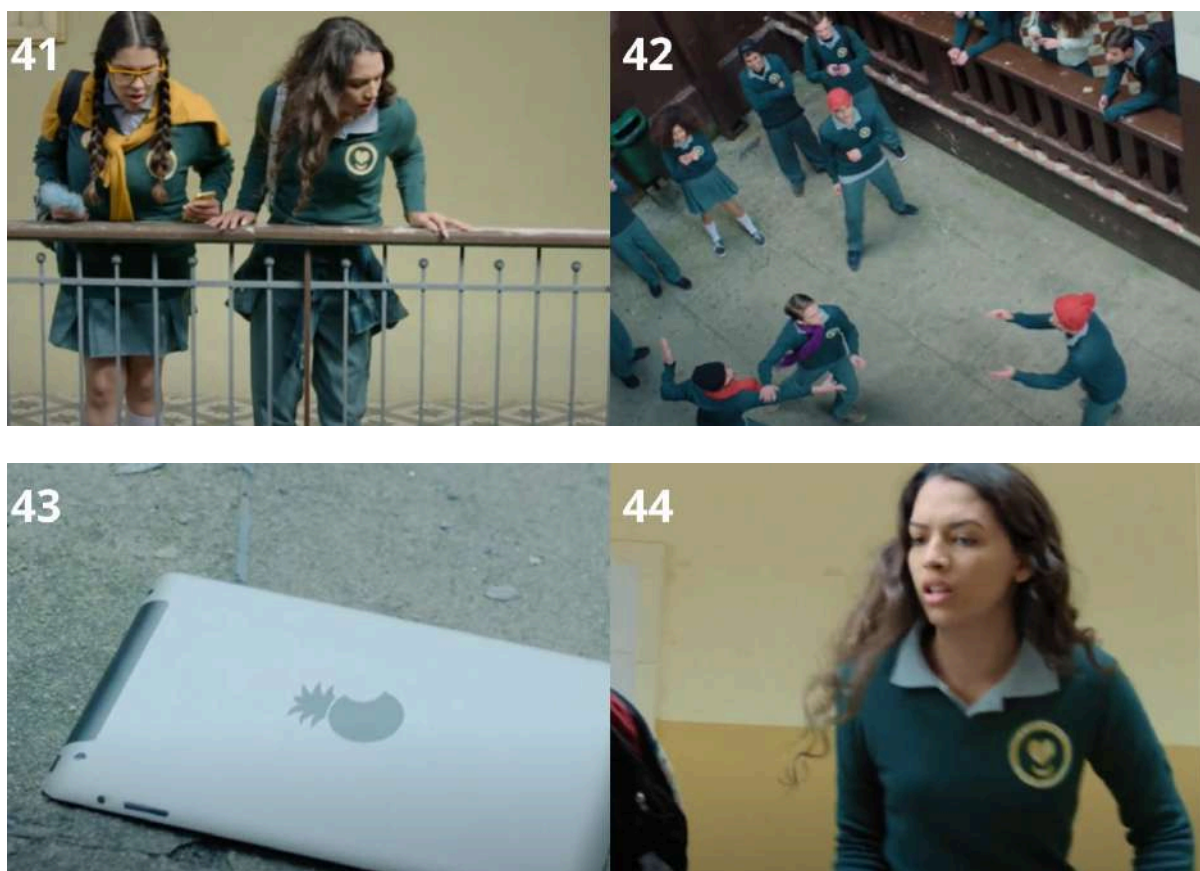


Finalmente, Marina, com a chave em mãos (figuras 109 e 110), abre o armário e se surpreende ao não encontrar nada (figuras 111 e 112). Esse momento não apenas reforça sua busca por conexão com Orlando, mas também simboliza a frustração e a ausência que permeiam sua experiência. A ausência de “objetos” no armário (ou especificamente de um objeto, a passagem que ele a havia presenteado) se torna uma metáfora para sua constante falta, refletindo a perda de Orlando e a luta contínua por reconhecimento em um espaço que, mesmo que temporariamente, tenta silenciar sua identidade.



## RECORTE 7

No sétimo recorte do filme *Alice Jr.*, Viviane e a protagonista observam à distância um grupo de meninos da escola, comandados por Guilherme, provocando Lino (figura 41). A atitude culmina com Guilherme jogando o iPad de Lino ao chão e quebrando o aparelho (figura 42 e 43). Percebendo o abuso sofrido por seu colega, Alice Jr. decide intervir diretamente. Em um gesto ousado, ela pula a sacada para verificar de perto o estado do iPad (figuras 44 e 45), confirmando que o objeto de fato está quebrado (figura 46). Esse gesto de pular a sacada da escola demonstra o início de sua intervenção direta e decidida na situação em defesa de Lino.

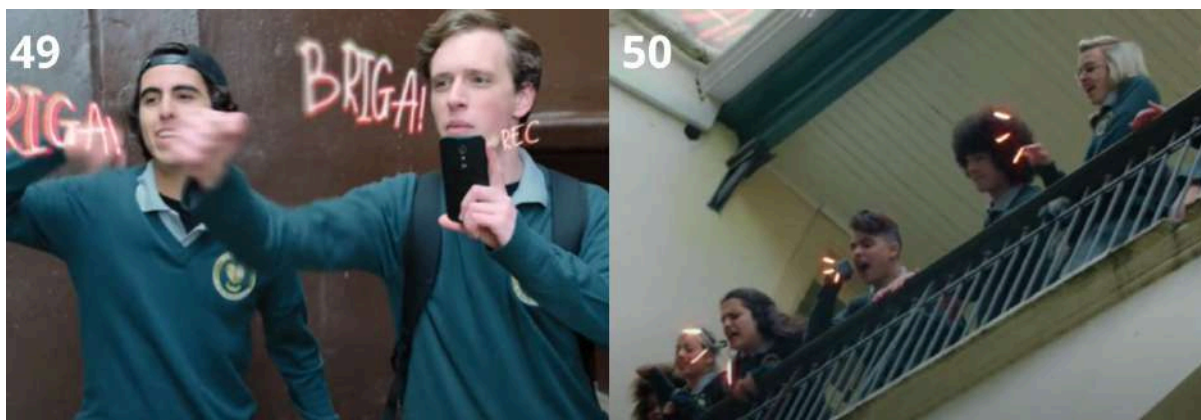




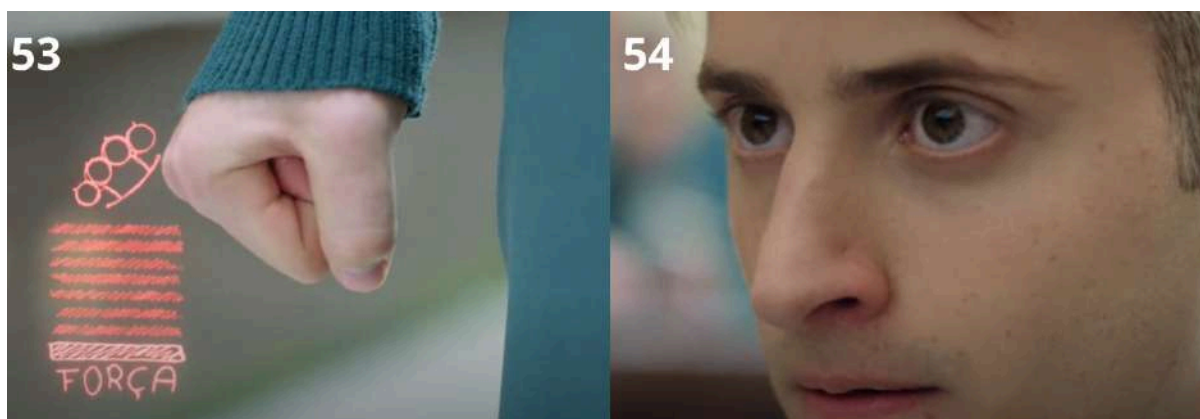
Alice Jr. confronta Guilherme de maneira calorosa, questionando-o de forma incisiva: "*Por que você não vai brigar com alguém do seu tamanho?*" (figura 47). A resposta de Guilherme, compartilhada de preconceito, é imediata e ofensiva: "*Quem seria esse? Você, Paraíba de merda?*" (figura 48). Alice Jr. responde com firmeza: "*Eu nem sou da Paraíba, seu piá de bosta*", rejeitando a provocação regionalista e devolvendo o insulto em uma linguagem familiar ao contexto local. Guilherme, por sua vez, não se intimida e segue com uma agressão transfóbica: "*Do que você me chamou, traveção?*" Alice Jr. replica com a mesma contundência: "*Piá de bosta*", reafirmando sua postura inabalável diante das ofensas.

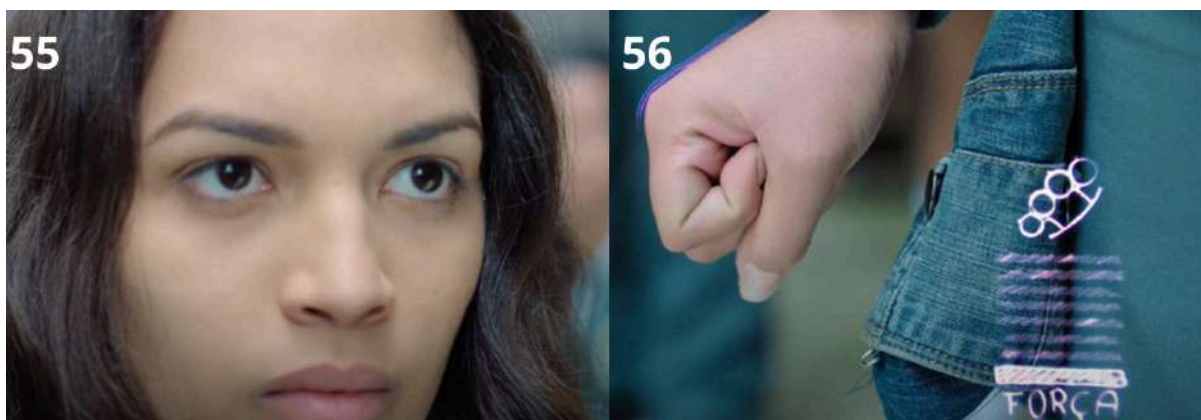


Nesse momento, a tensão no ambiente aumenta significativamente. Os alunos que testemunharam a cena começaram a se manifestar, incitando uma briga física possível entre os dois (figuras 49 e 50). É possível notar nessas cenas a presença de recursos estilísticos para representar a intensidade de sentimentos e emoção dos alunos e o anseio pela briga entre Alice Jr. e Guilherme.



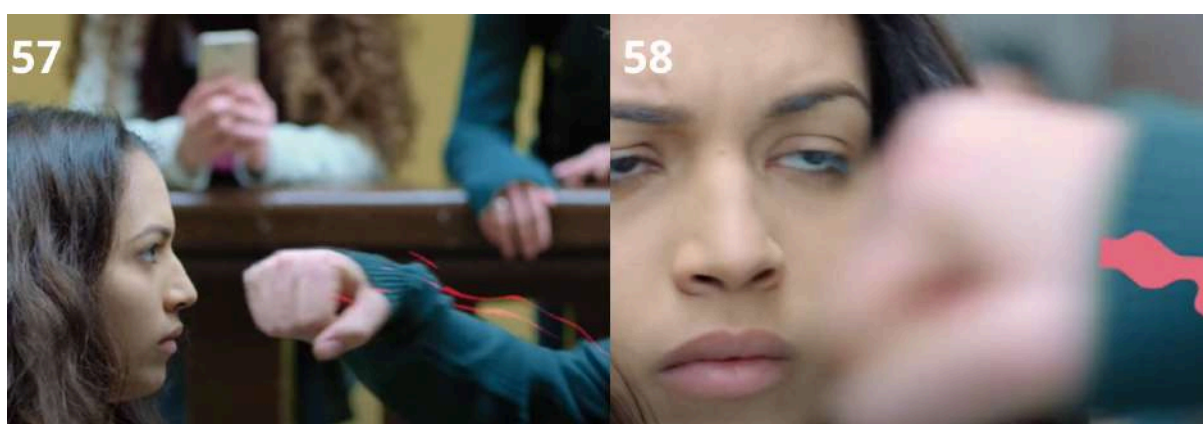
Alice Jr., em uma postura estratégica, observa atentamente os movimentos de Guilherme (figuras 51 e 52). Ela percebe que ele fecha a mão, indicando sua intenção de atacar fisicamente (figuras 53 e 54). Em resposta, Alice Jr. se prepara para se defender, fechando também sua mão em antecipação ao confronto (figuras 55 e 56).



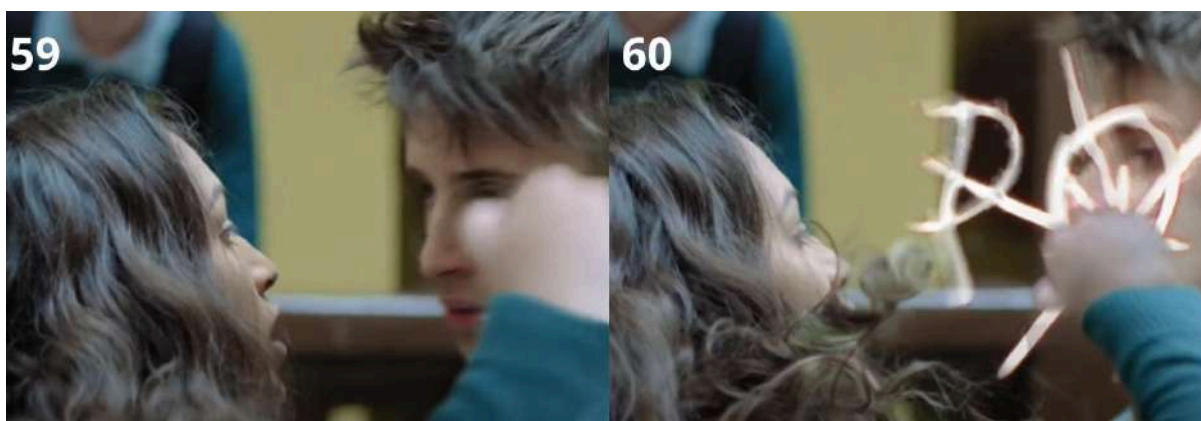


É possível perceber o uso de recursos estilísticos também para destacar a intensidade da força de ambos as personagens (figuras 53 e 56). A montagem visual e os enquadramentos na mão fechada das personagens contribuem para intensificar a percepção de que Alice e Guilherme estão no mesmo nível de poder e energia, sugerindo que o impacto de um soco, de qualquer uma das partes, será igualmente forte. Esses recursos ajudam a construir uma atmosfera de tensão e igualdade no confronto, indicando que, apesar de suas diferenças, ambos possuem capacidades similares nesse embate físico.

Guilherme, portanto, faz o primeiro movimento, desferindo um soco contra Alice Jr. (figura 57). No entanto, ela desvia habilmente do golpe (figura 58). O filme faz uso desses artifícios estilísticos para enfatizar a velocidade do golpe de Guilherme e, ao mesmo tempo, a habilidade de Alice ao desviar, destacando sua agilidade.

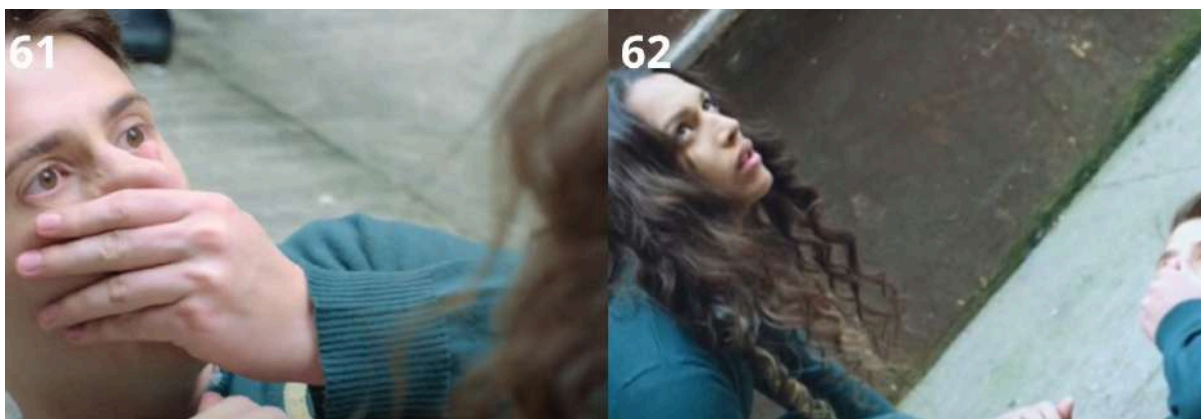


Ao mesmo tempo, em um contra-ataque rápido e preciso, Alice Jr. acerta um soco no rosto de Guilherme (figuras 59 e 60). A mesma linguagem cinematográfica é utilizada para sublinhar o impacto do soco que Alice desfere em Guilherme. O recurso representado pela sigla “pow” no momento do golpe enfatiza a força e a precisão de Alice, tornando visualmente evidente o efeito dramático de sua ação. Esses recursos reforçam a intensidade do conflito, ao mesmo tempo em que constroem um contraste claro entre a falha de Guilherme e o sucesso de Alice no confronto.



Na cena em questão, Alice Jr., embora seja uma mulher de identidade travesti, para quem é esperado uma performance associada à feminilidade, geralmente associada a um imaginário de fragilidade e delicadeza, impõe temporariamente um comportamento associado à masculinidade ao se envolver fisicamente na briga com Guilherme. Ao fechar o punho e desferir o soco, Alice Jr. imita a ação de Guilherme e, de certa forma, incorpora momentaneamente uma ação tida como masculina, que é comumente associada a comportamentos violentos e de confronto físico, ou, por outro lado, uma reação que não é esperada socialmente vinda de uma mulher. Essa imitação, conforme Butler (2013) descreve, não é uma simples cópia, mas uma forma de evidenciar que o gênero é uma performance que pode ser aprendida, a partir de gestos ou outros elementos discursivos.

Por fim, o impacto do golpe é suficiente para derrubar Guilherme, que cai ao chão (figura 61). A cena se encerra com Alice Jr. proferindo uma frase que reafirma sua identidade e resistência: "*Você está achando o quê? Que travesti é bagunça?*" (figura 62), encerrando a situação com uma afirmação contundente de seu lugar no espaço escolar e na sociedade, espaço que podemos entender aqui como existência que deve ser respeitada por todos e que se aplica àqueles com que temos empatia: os fragilizados, os vulnerabilizados, os excluídos.



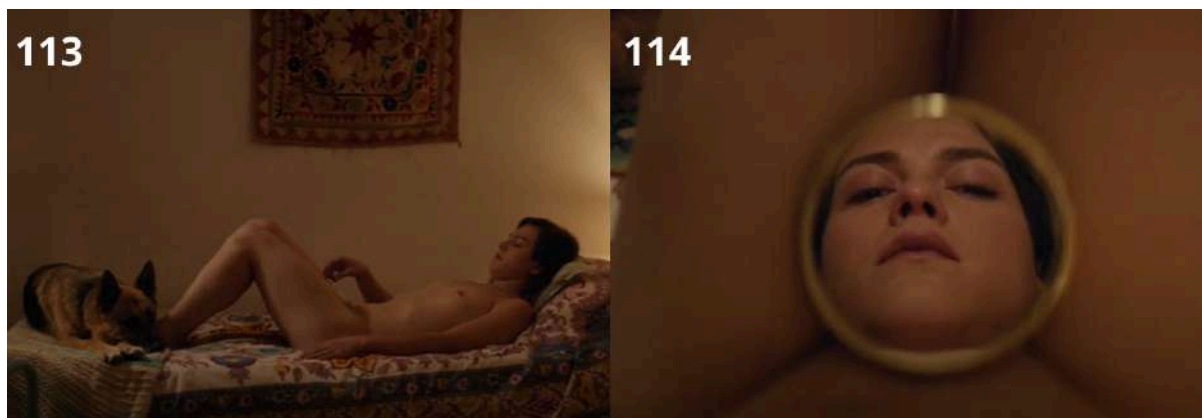
Essa mudança momentânea na performance de Alice Jr. durante a briga revela que a identidade de gênero não é fixa e nem está atrelada a um comportamento específico ou a uma verdade essencial. Alice Jr. demonstra, ao reagir da mesma forma que Guilherme, que a masculinidade - ou a feminilidade - pode ser encenada por qualquer pessoa, independentemente da identidade de gênero com a qual ela se identifica. Isso reforça a noção de Butler (2013) de que o gênero é um processo dinâmico de imitação e repetição, que pode ser adotado e moldado de acordo com o contexto social.

Notamos, nesse recorte, que Alice Jr. subverte a subalternidade social que Marina não é capaz de enfrentar e que aqui entendemos como fruto da insubmissão da adolescência bem como do próprio tom juvenil da ficção que permite que Alice Jr. possa expressar de forma muito mais desejante sua identidade em formação.

## RECORTE 8

No recorte em questão, Marina está deitada nua em sua cama, ao lado de seu cachorro, com um espelho posicionado entre as pernas, refletindo apenas seu rosto (figuras 113 e 114). Seu olhar direto para o próprio reflexo evidencia um instante de profunda introspecção, em que a protagonista confronta a imagem de quem ela é, sem mediações ou interferências externas. Esse enquadramento é um dos momentos mais significativos em relação à identidade trans de Marina, encapsulando a percepção que faz de si mesma.

Ao longo do filme, a genitalidade de Marina é questionada constantemente, como se sua identidade de mulher estivesse condicionada ao estado de seu corpo. Nesse plano, no entanto, o espelho funciona como um marcador visual de que essa questão é irrelevante. O reflexo que ela observa não diz respeito ao corpo, mas sim à imagem de uma mulher que reconhece sua própria coragem e resiliência.



Para Foucault (2013), o espelho serve simultaneamente como uma utopia e uma heterotopia. Como utopia, o espelho oferece um espaço idealizado, onde o corpo pode ser visto de forma livre e autônoma, permitindo uma experiência profunda e originária do próprio ser, desvinculada das restrições físicas e sociais que agem sobre ele. No caso de Marina, o espelho apresenta sua imagem em uma configuração perfeita e autoafirmada, onde ela se vê integralmente como deseja ser.

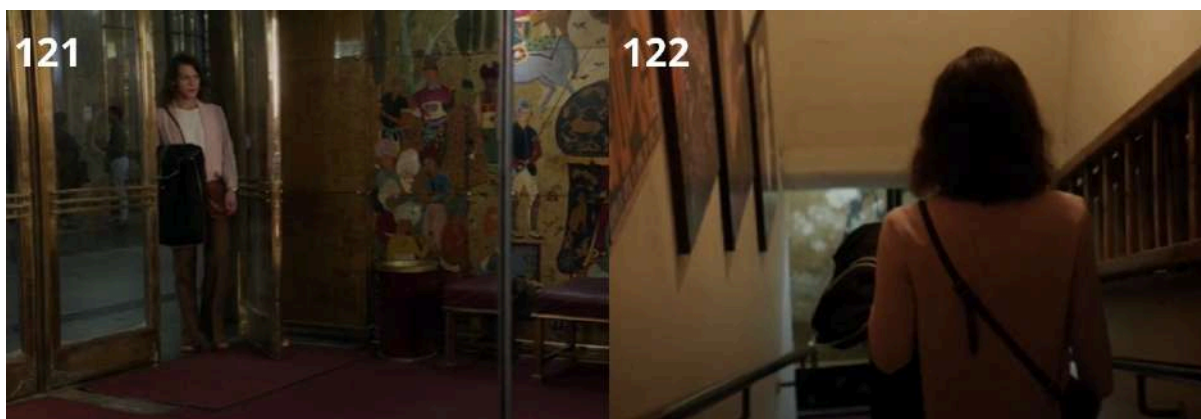
Como heterotopia, o espelho conecta o espaço real (a identidade física e o corpo de Marina) ao espaço irreal (a imagem refletida), possibilitando uma experiência de "ser e não ser". Ele cria um espaço outro onde o corpo pode ser reimaginado e redefinido. Nesse espaço heterotópico, a imagem no espelho afirma a identidade feminina de Marina, subvertendo as expectativas normativas sobre a corporalidade, permitindo que o reflexo se torne um espaço

de resistência e afirmação de identidade. Esse outro espaço não é apenas um reflexo literal de sua imagem, mas um local simbólico onde ela pode existir de maneira distinta daquilo que lhe é imposto pela sociedade.

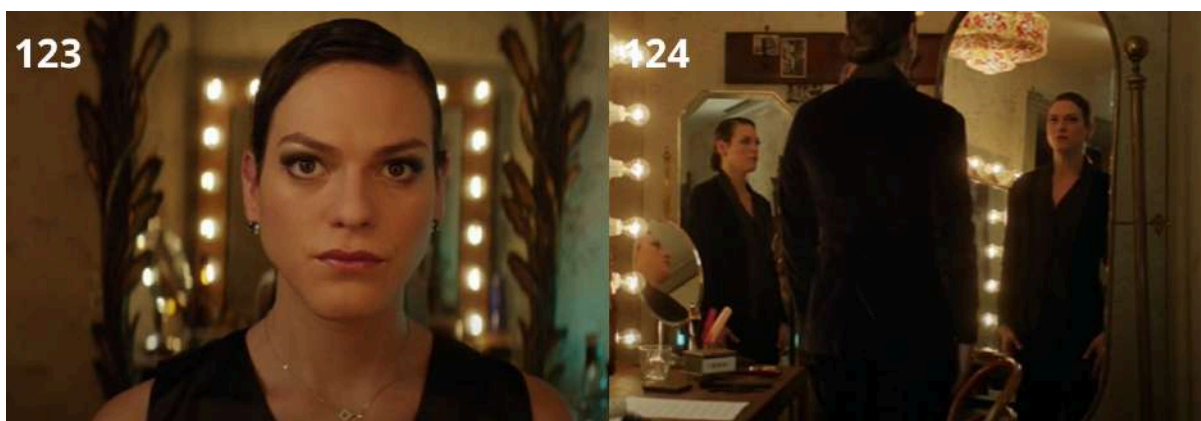
Na sequência das figuras, vemos Marina se preparando para sair de seu apartamento (figuras 115, 116, 117 e 118) e se dirigindo (figuras 119 e 120) a um local que parece de grande importância para ela: o teatro, espaço, por natureza, dedicado às performances.



Ao entrar no teatro, ela segue em direção ao camarim, onde um momento repleto de simbolismos se desenrola (figuras 121 e 122).



A primeira imagem é mostrada diante de um espelho, olhando diretamente para a câmera, enquanto observa a própria imagem refletida (figura 123). O espelho à sua frente, em conjunto com outro espelho atrás dela, cria uma duplicidade visual que se intensifica nas imagens subsequentes, à medida que o camarim se revela repleto de múltiplos espelhos, refletindo Marina de diferentes ângulos (figuras 124).



Esse ambiente de espelhos oferece à personagem a oportunidade de observar diferentes perspectivas, permitindo uma análise detalhada e precisa de sua imagem. A multiplicidade de reflexos não se limita à autopercepção, mas sugere um confronto com os diversos olhares que ela experimentará. Marina se coloca cuidadosamente diante dos espelhos, antecipando a forma como será vista. Ela se prepara para ser o centro da atenção,

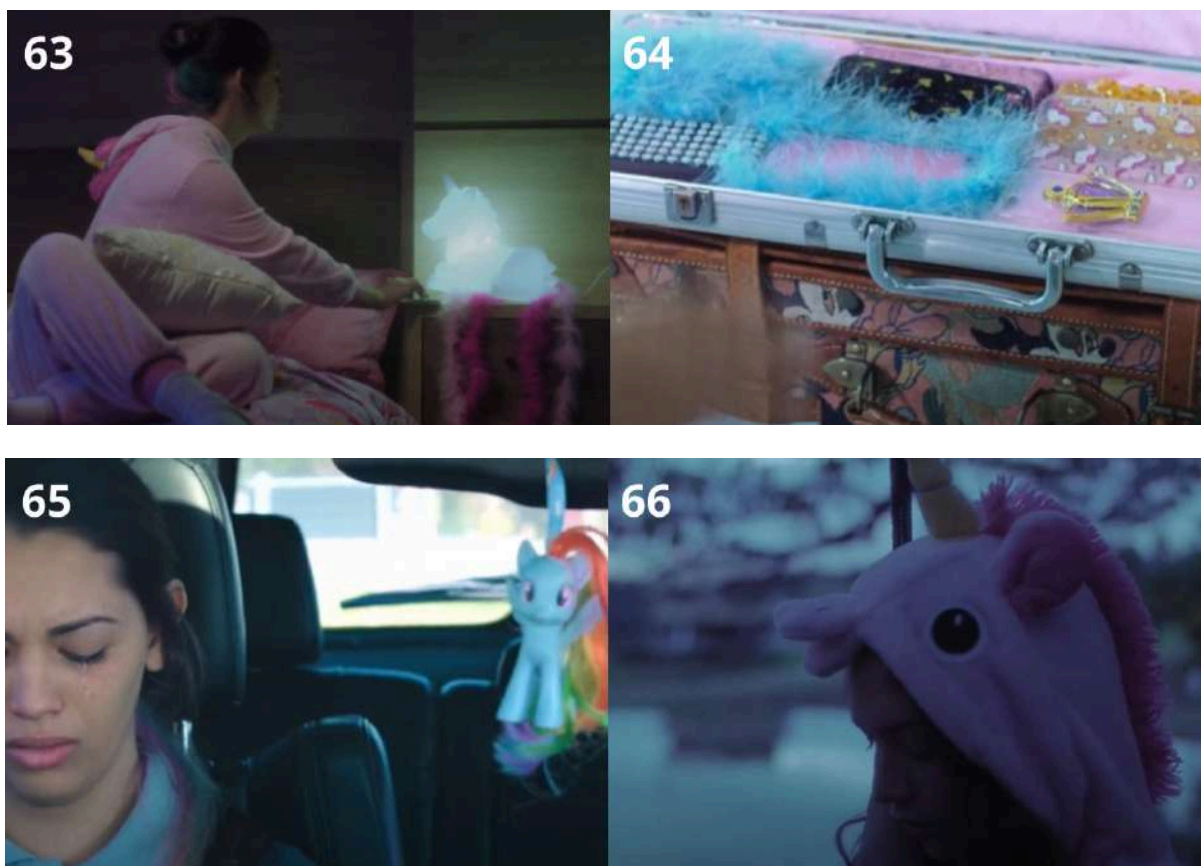
mas, ao contrário de ser um objeto de suspeita ou marginalização, ela se posiciona diante do público como artista e digna de ser enaltecida (figuras 125 e 126).



O teatro, enquanto espaço físico e simbólico, emerge como uma heterotopia por sua capacidade de transcender barreiras físicas e sociais. O teatro é um local que, ao apresentar um mundo fictício através de narrativas e imagens, oferece a oportunidade de criar uma realidade alternativa, como um espaço outro, onde as normas sociais podem ser desafiadas e reimaginadas. Essa natureza de espaço que mistura o real e o irreal permite que ele funcione como um refúgio para a identidade trans de Marina, um espaço onde o corpo trans não é só visto, mas respeitado e aplaudido. No teatro, o corpo trans pode existir e ser celebrado, sem os estigmas e discriminações que normalmente enfrentaria em uma sociedade normatizada. O palco, para Marina, configura-se como um contraespaço que oferece a possibilidade de sobrevivência. Nesse momento Marina experimenta a elevação de ser sujeito, de ser respeitada e de que a falta é sublimada pelo desejo de poder ser quem ela realmente é: uma mulher trans cantora que não precisa viver nas sombras, nas margens, valorizada pela humanidade que carrega e pela voz que pode soltar.

## RECORTE 9

Em *Alice Junior.*, a construção visual da protagonista envolve uma cuidadosa utilização de cores e elementos simbólicos que contribuem para a composição de sua identidade e representação. Os tons de azul, rosa e branco, recorrentes em seus figurinos, mechas de cabelo, maquiagem e até mesmo na iluminação, remetem diretamente às cores da bandeira da comunidade trans. Essa escolha não é meramente estética; funciona como um recurso visual que reforça a identidade de Alice enquanto mulher trans, promovendo uma identificação mais imediata e emocional do público com a personagem. Por meio dessas escolhas estilísticas, a narrativa não apenas apresenta a personagem, mas também cria um sentido que transcende a tela, gerando uma conexão afetiva com o espectador.





Além das cores, a presença constante do unicórnio nos acessórios e vestimentas de Alice – manifestando-se por meio do pijama e do abajur (figuras 63 e 66), na capa de seu celular (figura 64), como um acessório pendurado no carro (figura 65), em um material de pelúcia (figura 67), nas estampas de suas roupas (figura 68), em desenhos (figura 69) e em tiaras usadas (figura 70) – revela-se como um elemento que transcende o mero decorativo, assumindo uma função simbólica e heterotópica na narrativa. De acordo com Foucault (2013), as heterotopias são contraespaços ou espaços outros que se opõem ao espaço comum, possibilitando a experimentação de realidades alternativas, mundos imaginários e modos de existência distintos da normatividade imposta. Nesse sentido, o unicórnio, como figura mitológica que transcende a dualidade entre realidade e fantasia, funciona como um "lugar-outro" para Alice, permitindo-lhe explorar dimensões alternativas de sua identidade.

A constante presença do unicórnio cria um refúgio simbólico para a personagem, onde as fronteiras entre o real e o imaginário se tornam mais flexíveis. Essa construção de contraespaço se manifesta nos diferentes aspectos de sua vida cotidiana, conforme apresentado nas figuras, mas se destaca particularmente na mensagem "*I'm a unicorn as you wish*" ("Sou um unicórnio, como você quiser", em tradução própria), escrita pela amiga Taísa

(figura 69). Essa frase transcende o contexto imediato e adentra o domínio do desejo e da fantasia, sugerindo uma alternativa à realidade normativa e oferecendo à personagem a oportunidade de vivenciar um "mundo ideal" que contrasta com as imposições sociais sobre gênero e identidade. Assim, o unicórnio em *Alice Jr.* representa não apenas um símbolo decorativo, mas um lugar outro que permite à protagonista experimentar sua travestilidade de forma transversal, perpassando os diferentes ambientes de sua vida. A estética e os símbolos do filme produzem uma espacialidade em que a experiência de ser travesti se torna não apenas uma prática subversiva, mas também uma expressão de liberdade, onde a identidade trans é reconhecida e celebrada em um universo que desafia as limitações da realidade material.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se propôs a investigar a transgeneridade a partir de duas produções cinematográficas latino-americanas, *Una Mujer Fantástica* (2017) e *Alice Júnior* (2019), em que as protagonistas são mulheres trans. A discussão desenvolvida esteve ancorada nos estudos de gênero, especialmente na relação entre poder e as técnicas de sujeição dos corpos, que historicamente buscam impedir a manifestação de uma sexualidade que não seja bidimensional. Nesse contexto, a identidade trans é frequentemente colocada em um espaço de forclusão, uma condição que “justifica” sua desumanização, a negação de sua rostidade e os diversos atos de violência que condenam o corpo trans ao status de a-sujeito.

Considerando o objetivo geral desta pesquisa, que foi investigar o modo como a transgeneridade é representada na sociedade a partir dessas duas produções, é possível afirmar que o cinema se configura aqui como um espaço privilegiado para a articulação de discursos artísticos que expõem e criticam as normatividades sociais. A análise de *Una Mujer Fantástica* e *Alice Júnior* demonstrou que essas obras não apenas refletem as experiências de marginalização e violência enfrentadas por mulheres trans, mas também apresentam narrativas que revelam estratégias de resistência, subversão e afirmação identitária. Assim, essas representações ampliam os imaginários sociais, contribuindo para desconstruir estigmas e propor possibilidades de transformação social.

Diante dessa realidade, emergem questões fundamentais: como sobreviver à violência que deslegitima corpos dissidentes? Seria possível subverter essa ordem de exclusão? Como as performances de gênero podem ser utilizadas como formas de resistência? E, ainda, como as protagonistas dos filmes estudados criam contraespaços que permitem a existência e a reafirmação de suas identidades?

Nos recortes analisados, essas dinâmicas foram evidenciadas por meio de situações que ilustram as violências simbólicas e físicas impostas às protagonistas, como também as estratégias utilizadas para resistir a tais opressões. Por exemplo, em *Una Mujer Fantástica*, Marina enfrenta as práticas de desumanização ao subverter as expectativas normativas, utilizando performances de gênero como forma de acessar espaços interditados. Em *Alice*

*Júnior*, a protagonista também revela como a performatividade de gênero pode ser uma ferramenta para lidar com as estruturas de exclusão, ao mesmo tempo em que se recusa a abandonar sua expressão pessoal, evidenciada pela presença constante de elementos simbólicos, como o unicórnio.

Por fim, essa discussão também nos leva a pensar no papel do cinema enquanto um espaço de recriação da realidade. Se, por um lado, as narrativas cinematográficas refletem as normatividades sociais e suas violências, por outro, elas também possuem o potencial de propor transformações. Como a ficção pode transformar a realidade? Ao dar voz e visibilidade às protagonistas trans, os filmes analisados não apenas denunciam a opressão, mas também apontam caminhos para a criação de espaços de resistência e reinvenção. Marina e Alice Jr. nos mostram que a subversão das normatividades e a construção de contraespaços não são apenas possibilidades de resistência, mas também de afirmação de uma subjetividade plena.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Alana Soares; HENNIGEN, Inês; FONSECA, Tânia Mara Galli. Cartografias no Ciberespaço: experimentações metodológicas em espaços híbridos. **Psicologia & Sociedade**. 30, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2018v30174086>.

ANTRA BRASIL. Dossiê ANTRA 2023. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2024.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade** / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 52-75.

BARROS, Regina Benevides de; KASTRUP, Virgínia. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. In **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade** / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 75-91.

BENEVIDES, Bruna; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de; YORK, Sara Wagner. Manifestações textuais (insubmissas) travesti. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3, e75614, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n375614>.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro (RJ): Garamond, 2017.

BENTO, B. Necrobiopoder: quem pode habitar o Estado-nação? **Debate Cadernos Pagu** (53), 2018: e185305. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449201800530005>. Acesso em: 23 mar 2023.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.

BUTLER, J. G. **Television style**. Nova Iorque: Routledge, 2010

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. – 1º ed – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Revista Caderno de Leituras n. 78, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Trad. Rogério Bettoni. 1a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, Judith. **Vida Precária**. Contemporânea, v. 1 n. 1, p. (13-33), Janeiro - Junho, 2011. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18/3> Acesso em: 07 mai 2023

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHIZZOTTI, A. Pesquisa em ciências humanas e sociais: evolução e desafios. **Revista Portuguesa de Educação**, v. 16, n.2, Universidade de Minho: Braga, 2003.

DENZIN, N. K; LINCOLN, I. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ENTREVISTA FRANCO FUICA: ESTALLIDO CHILENO. **Sexuality policy watch**, Rio de Janeiro, 6 de abril de 2020. Disponível em: <https://sxpolitics.org/ptbr/entrevista-franco-fuica-estallido-chileno/10388> Acesso em: 19 abr 2024

FAVERO, Sofia. A transexualidade é uma paixão. Revista Cult, outubro de 2023. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/transexualidade-paixao/> Acesso em: 24 nov 2024.

FAVERO, Sofia. **Psicologia suja/ Fofia Favero**. 1. ed . Salvador, BA: Devires, 2022.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**; tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, -7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Michel Foucault; Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2022.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, vol. III – estética: literatura e pintura, música e cinema**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

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

FOUCAULT, Michel. In: MOTTA, M. B. (Org.). **Ditos e escritos: estratégia, poder-saber** (vol. IV). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si. *Verve*, 6: 321-360, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhet. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p.

FURTADO, Rafael Nogueira e CAMILO, Juliana Aparecida de Oliveira. **O conceito de biopoder no pensamento de Michel Foucault**. *Rev. Subj.* [online]. 2016, vol.16, n.3, pp.34-44. ISSN 2359-0769. <https://doi.org/10.5020/23590777.16.3.34-44>.

GONZÁLEZ, L. A categoria político-cultural da amerifricanidade. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, n. 15, v. 1, p. 66-89. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/40454>. Acesso em: 01 abr 2023.

GODOY, Arilda Schmidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. *RAE - Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.

GRUPO GAY DA BAHIA. Mortes violentas de LGBT+ Brasil: Observatório do Grupo Gay da Bahia 2022. **Grupo Gay da Bahia**, 2022. Disponível em: <https://cedoc.grupodignidade.org.br/2023/01/19/mortes-violentas-de-lgbt-brasil-observatorio-do-grupo-gay-da-bahia-2022/>. Acesso em: 11 jan. 2024.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio Apicuri, 2016

HOOKS, Bel. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo : Elefante, 2019, p. 214-240.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho cartográfico. In **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia**. – Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 32-51.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 206-241.

LIMA, Vinícius Moreira; BELO, Fábio Roberto Rodrigues. Gênero, sexualidade e o sexual: o sujeito entre Butler, Foucault e Laplanche. **Psicologia em estudo**, Maringá (PR), v. 24, e41962, 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/4x54pym2>. Acesso em: 27 dez 2023.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. 4. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MALDONATO, Carlos. Ser transexual na América Latina é uma tortura. **El País**, Cidade do México. 29 out. 2019. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/29/internacional/1572375082\\_149859.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/29/internacional/1572375082_149859.html). Acesso em: 11 jan. 2024.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, n. 32, 2016. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n32>. Disponível em: Necropolítica | Mbembe | Arte & Ensaios (ufrj.br). Acesso em: 23 mar. 2023.

NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL. **A população trans ainda é mais vulnerável ao estigma e à discriminação no Brasil**. 2021. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/85007-popula%C3%A7%C3%A3o-trans-ainda-%C3%A9-mais-vulner%C3%A1vel-ao-estigma-e-%C3%A0-discrimina%C3%A7%C3%A3o-no-brasil>. Acesso em: 10 nov. 2024.

OLIVEIRA, E. A. S.. O conceito de dispositivo de sexualidade na obra foucaultiana a vontade de saber. **Kalagatos**, [S. l.], v. 12, n. 24, p. 89–108, 2021. DOI: 10.23845/kalagatos.v12i24.6165. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/6165>. Acesso em: 14 mar. 2023.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Por que você não me abraça? Reflexões a respeito da invisibilização de travestis e mulheres transexuais no movimento social de negras e negros. **Sur – Revista Internacional de Direitos Humanos**, v. 15, n. 28, p. 167-179, 2018. Disponível em: <https://tinyurl.com/cfeetbdv>. Acesso em: 27 dez. 2023.

OLIVEIRA, R. M. Tecnologia e subjetivação: a questão da agência. **Psicologia & Sociedade**, 17 (1): 17-28; jan./abr. 2005.

OLIVEIRA, Larissa Hupalo De. **Melancolia e Heterossexualidade em Judith Butler**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, 2020.

OTD CHILE. Situação das pessoas trans no Chile . **Organizando Trans Diversidades**. 2019. Disponível em: <https://otdchile.org/us/status-of-trans-people-in-chile/>. Acesso em: 10 nov. 2024.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. A teoria *queer* e a *Reinvenção do corpo*. **cadernos pagu**, Campinas (SP), n. 27, p. 469-477, 2006. Disponível em: <https://tinyurl.com/pzfd3vt>. Acesso em: 27 dez. 2023.

PERES, Wiliam Siqueira. Travestis: corpos nômades, sexualidades multiplas e direitos políticos. In: DE SOUZA, Luiz Antônio Francisco, SABATINE, Thiago Teixeira e DE MAGALHÃES, Boris Ribeiro (org.). **Michel Foucault : sexualidade, corpo e direito**. Marília. : Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 69-104.

POMBO, O. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. **Liinc em Revista**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2006. DOI: 10.18617/liinc.v1i1.186. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3082>. Acesso em: 7 mar. 2024.

PRECIADO, Paul. **Eu sou o monstro que vos fala**: Relatório para uma academia de psicanalistas / Paul B. Preciado; tradução Carla Rodrigues. - 1º ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PRECIADO, Paul. **Manifesto Contrassexual**: Práticas subversivas de identidade sexual/Paul Preciado: tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro - 1º ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Multidões queer**: notas para uma política dos anormais. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, 19(1): 312, janeiro/abril/2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/yvLQcj4mxkL9kr9RMhxHdwk/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 1 dez 2023.

SANTOS NETO, Valdemir Soares dos; STRASSBURGER, Damaris. **O reposicionamento do Globoplay: um estudo de caso sobre a reconfiguração de identidade da plataforma de streaming da Rede Globo**. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8931.2019v15n6.46384>. Acesso em: 01 dez. 2023.

SIMPSON, Keila. Transexualidade e travestilidade na saúde. In: BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Departamento de Apoio à Gestão Participativa. **Transexualidade e travestilidade na saúde**. Brasília (DF): Ministério da Saúde, 2015. p. 9-15

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward - Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

VASCONCELOS, Caê. Mortes de pessoas trans no Brasil atingem números alarmantes em 2022. **UOL Notícias**, São Paulo, 26 jan. 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/01/26/mortes-pessoas-trans-brasil-2022.amp.htm>. Acesso em: 26 nov 2023.

VERGUEIRO, Viviane. Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial. In: MESSEDER, Suely, CASTRO, Mary Garcia; MOUTINHO, Laura (org.). **Enlaçando sexualidades**: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 249-270. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523218669.0014>.

YIN, Roberto K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

## APÊNDICE A

### **Transgeneridade e audiovisual na comunidade acadêmica: levantamento bibliográfico sobre a produção científica a respeito da temática**

Considerando esta pesquisa com caráter qualitativa-interpretativista, se fez necessário, inicialmente, um levantamento bibliográfico com o objetivo de apresentar um panorama geral acerca de produções acadêmicas que permeiam a temática de sujeitos dissidentes de gênero, especificamente, a transgeneridade, em produções audiovisuais. A partir dessa investigação inicial, tornou-se possível construir um mapeamento e uma apresentação de materiais publicados em um período delimitado, em anos, locais e áreas de produção, com a finalidade de determinar aspectos, dimensões, formas e em que condições têm sido produzidas tais produções acadêmicas.

O percurso metodológico deste estudo, por sua vez, se inicia pela definição da temática, utilizando como ponto de partida, em combinação, as palavras-chaves: 1) “cinema” e “transgeneridade” Para isso, adotou-se o Google Acadêmico, uma plataforma virtual de pesquisa que organiza e lista textos acadêmicos e em suas diversas formas de publicação, para a coleta dos materiais. Logo, ordenou-se uma busca nos seguintes parâmetros: a) artigos publicados “com intervalo específico de 2017 a 2023” ; b) ordenando-os “por relevância”; c) pesquisando em “qualquer idioma” — optou-se por pesquisas de todos os idiomas, tendo em vista a intenção de analisar um *corpus* de trabalho com produção no Brasil e no Chile; d) definindo o formato como “qualquer tipo”; e) desabilita-se as opções de “incluir citações” e “incluir patentes”.

No que diz respeito à coleta dos materiais, a seleção foi realizada entre os dias 29 a 31 de julho de 2023. No período de agosto a outubro, dedicou-se a uma discussão de todo levantamento bibliográfico realizado. Considerando a divisão de busca em três eixos principais, conforme apresentados anteriormente, os materiais foram reunidos, também, em quatro quadros, por ordem alfabética, contendo numeração, o título do trabalho, nome de autor(es), idioma, ano de publicação, local de publicação e link de acesso.

Definidos os critérios de busca, o primeiro quadro representa o resultado quantitativo de pesquisa, na qual foram coletados 35 trabalhos mais relevantes dentro de um perímetro de 60 trabalhos publicados contendo as palavras “cinema” e “transgeneridade” no Google Acadêmico.

**Quadro 01** - Resultado quantitativo de pesquisa das palavras-chaves “cinema” e “transgeneridade”.

Nº	Título	Autor(es)	Idioma	Ano de Publicação	Link de Acesso
01	Abordagens sobre o ambiente escolar, os papéis de gênero e a transgeneridade: um referencial teórico	Rayane Silva Leal; Arthur Pinheiro Morbeck; Isabella Monteiro Gomes da Silva; Fernanda Paulini	Português	2021	<a href="https://encurtador.com.br/lpyDX">https://encurtador.com.br/lpyDX</a>
02	A criança transgênero em duas narrativas fílmicas e a formação com, para e além do Cinema na Educação	Claudia Ximenez Alves; Leiriane Jenifer Souza Gloor	Português	2022	<a href="https://encurtador.com.br/jVZ23">https://encurtador.com.br/jVZ23</a>
03	A garota dinamarquesa: a transgênero do século xx.	Jorge André Nogueira Alves	Português	2017	<a href="https://encurtador.com.br/hmnQT">https://encurtador.com.br/hmnQT</a>
04	A transexualidade na infância e os discursos sobre gênero, corporalidade e sexualidade em Tomboy (2011) e Ma Vie En Rose (1997)	Claudia Ximenez Alves; Leiriane Jenifer Souza Gloor	Português	2022	<a href="https://encurtador.com.br/syN79">https://encurtador.com.br/syN79</a>
05	A performatividade de gênero na construção da protagonista do filme a garota dinamarquesa	Luan Ximenes Dias; João Paulo Hergesel	Português	2023	<a href="https://encurtador.com.br/gqwMX">https://encurtador.com.br/gqwMX</a>
06	Corpos dissidentes: as identidades que “intertransitam” no cinema argentino contemporâneo	Renata Santos Maia	Português	2018	<a href="https://11nq.com/U5YYo">https://11nq.com/U5YYo</a>
07	Corpos (trans)formados no cinema	Caio Ramos da Silva	Português	2018	<a href="https://11nq.com/B59ZB">https://11nq.com/B59ZB</a>
08	Dando um close: produções de gênero no cinema documental do Pará e do Maranhão	Amanda Pereira de Carvalho Cruz	Português	2021	<a href="https://11nq.com/0GxeR">https://11nq.com/0GxeR</a>
09	De Nova Iorque Ao Brasil Profundo: O Queer No Cinema De Karim Aïnouz	Alfredo Taunay Colins de Carvalho	Português	2023	<a href="https://11nq.com/DqkFL">https://11nq.com/DqkFL</a>
10	Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro	Luis Henrique de Jesus Martins	Português	2017	<a href="https://encr.pw/ILA7x">https://encr.pw/ILA7x</a>
11	Estalqueando Verónica: ativismo e mediação sociocultural da transgeneridade em meio à pandemia	Emerson Silva Meneses	Português	2020	<a href="https://encr.pw/RD4z1">https://encr.pw/RD4z1</a>
12	Estudos sobre cinema LGBTQIA+ no Brasil e países latino-americanos	Carlos Frederico Bustamante Pontes; Mara Coelho de	Português	2021	<a href="https://11nq.com/CThDM">https://11nq.com/CThDM</a>

		Souza Lago; Andréa Vieira Zanella			
13	Experiências de transgeneridade na infância a partir das narrativas cinematográficas Tomboy (2011) e Ma Vie En Rose (1997)	Claudia Ximenez Alves; Leiriane Jenifer Souza Gloor	Português	2022	<a href="https://abrir.link/fZxgB">https://abrir.link/fZxgB</a>
14	Homossexualidade e cinema queer brasileiro: uma análise das cenas de festa e de sexo nos filmes Tinta bruta e Corpo elétrico	João Paulo Pinto Wandscheer	Português	2022	<a href="https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/10168">https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/10168</a>
15	Identidade, corpo e gênero A representação das personagens transgênero no cinema	Inês Machado Silvestre	Português	2019	<a href="https://11nq.com/mxcsq">https://11nq.com/mxcsq</a>
16	Moda, gênero e cinema: uma análise de minha vida em cor-de-rosa	Marianna Ribeiro Pires	Português	2019	<a href="https://11nq.com/W9uZc">https://11nq.com/W9uZc</a>
17	Quem é esse rapaz que tanto androniza? Transgressões vestimentares nas homossexualidades não-hegemônicas	Emerson Silva Meneses	Português	2019	<a href="https://ury1.com/Ayn9A">https://ury1.com/Ayn9A</a>
18	“Mulher possível”: olhares sobre a transgeneridade nas tiras de Muriel/Hugo, de Laerte Coutinho	Thuanny Costa Judes	Português	2018	<a href="https://encr.pw/uvLdY">https://encr.pw/uvLdY</a>
19	La chica danesa / The Danish Girl (2015), el derecho de decidir nuestra identidad de género	Francisco Ignacio Moreta Velayos; Carolina Moreta Montero; Olga Velasco Guijarro; Inés De La Fuente Hermosín; Nieves Montero Sánchez; Carmen Ramírez Orive	Espanhol	2020	<a href="https://encr.pw/30sFh">https://encr.pw/30sFh</a>
20	O belo e a paródia: debates acerca do camp e do cinema queer brasileiro	Mariana Moron Conte	Português	2018	<a href="https://11nq.com/2xYZX">https://11nq.com/2xYZX</a>
21	O discurso da tv e do streaming sobre transgeneridade a partir de laerte	Diego Gouveia Moreira	Português	2022	<a href="https://11nq.com/86i54">https://11nq.com/86i54</a>
22	O ódio à transgeneridade advém do ódio à feminilidade - hipossuficiências e vulnerabilidades da sigla T da comunidade LGBTQIA+.	Luiz Eduardo Nogueira Costa	Português	2022	<a href="https://encr.pw/QxISd">https://encr.pw/QxISd</a>

23	Pela emancipação dos corpos trans: transgeneridade e anarquismo	Cello Latini Pfeil	Português	2020	<a href="https://11nq.com/EpwFW">https://11nq.com/EpwFW</a>
24	Perto do fim : os desfechos dos personagens gays no cinema brasileiro	Jônatas Breno Silva Santos	Português	2019	<a href="https://11nq.com/SDHvp">https://11nq.com/SDHvp</a>
25	Presença travesti e mediação sociocultural nos palcos brasileiros: uma periodização histórica	Martin Jayo; Emerson Silva Menezes	Português	2018	<a href="https://encr.pw/CIKbc">https://encr.pw/CIKbc</a>
26	Por um cinema de resistência: gênero, sexualidade e subjetividade	Juliana Paliologo Prima de Oliveira	Português	2019	<a href="https://11nq.com/nXg6X">https://11nq.com/nXg6X</a>
27	Raça e transgeneridade: na construção da identidade cênica	Matheuzza dos Santos Xavier	Português	2021	<a href="https://11nq.com/BRqwb">https://11nq.com/BRqwb</a>
28	Representações da mulher caipira no cinema brasileiro: Amélia (2000), de Ana Carolina, e Uma vida em segredo (2001), de Suzana Amaral	Erika Amaral Pereira	Português	2020	<a href="https://encr.pw/EJfPU">https://encr.pw/EJfPU</a>
29	Representações sociais da homossexualidade masculina no cinema	Pedro Cella Kurobe	Português	2021	<a href="https://11nq.com/M7q0Z">https://11nq.com/M7q0Z</a>
30	Silenciamento e impossibilidade de escuta em anderson herzer	Caio Jade Puosso Cardoso Gouveia Costa	Português	2022	<a href="https://encr.pw/7TpJu">https://encr.pw/7TpJu</a>
31	Tecnologias do gênero: articulações entre performatividade e semiótica em Judith Butler.	Caio Ramos da Silva	Português	2017	<a href="https://11nq.com/7FQqK">https://11nq.com/7FQqK</a>
32	Transgeneridade e cinema: discursos, limites e tecnologias de gênero	Isabel Wittmann	Português	2017	<a href="https://11nq.com/5nwgG">https://11nq.com/5nwgG</a>
33	Transgeneridade no cinema: regularidade e pontos de fuga	Caio Ramos da Silva	Português	2017	<a href="https://encurtador.com.br/hqxZ3">https://encurtador.com.br/hqxZ3</a>
34	Transgeneridade: Reflexões sobre a construção do corpo e da alma na sociedade	Lalo Nopes Homrich	Português	2019	<a href="https://11nq.com/LAJID">https://11nq.com/LAJID</a>
35	Transgeneridade: uma análise da transição de gênero no desempenho e nos papéis ocupacionais	Laiane de Sousa Almeida; Thâmela Thais Santos do Santos	Português	2019	<a href="https://encr.pw/TIHdz">https://encr.pw/TIHdz</a>

**Fonte:** Elaboração própria.

Após uma leitura exploratória, percebeu-se que os materiais coletados tinham como abordagem os estudos sobre gênero e sexualidade, sobre a comunidade *queers/ LGBTQIA+* e a sua representação no cinema ou, ainda, estudos sobre transgeneridade. Nesse sentido, fez-se necessário realizar uma leitura seletiva dos materiais, com caráter de afunilamentos dos resultados, para que, assim, apresentassem apenas as pesquisas que discorrem sobre cinema e transgeneridade de forma enlaçada. Nesse sentido, o segundo quadro apresenta uma seleção de destaques desse resultado, apresentando um total de dez pesquisas.

**Quadro 02** - Seleção de destaques do resultado quantitativo.

Nº	Título	Autor(es)	Idioma	Ano de Publicação	Link de Acesso
01	A garota dinamarquesa: a transgênero do século xx.	Jorge André Nogueira Alves	Português	2017	<a href="https://encurtador.com.br/hmnQT">https://encurtador.com.br/hmnQT</a>
02	A transexualidade na infância e os discursos sobre gênero, corporalidade e sexualidade em <i>Tomboy</i> (2011) e <i>Ma Vie En Rose</i> (1997)	Claudia Ximenez Alves; Leiriane Jenifer Souza Gloor	Português	2022	<a href="https://encr.pw/SV25p">https://encr.pw/SV25p</a>
03	A performatividade de gênero na construção da protagonista do filme a garota dinamarquesa	Luan Ximenes Dias; João Paulo Hergesel	Português	2023	<a href="https://11nq.com/TlsHI">https://11nq.com/TlsHI</a>
04	Corpos dissidentes: as identidades que “intertransitam” no cinema argentino contemporâneo	Renata Santos Maia	Português	2018	<a href="https://encr.pw/U5YYo">https://encr.pw/U5YYo</a>
05	Corpos (trans)formados no cinema	Caio Ramos da Silva	Português	2018	<a href="https://encr.pw/T07qS">https://encr.pw/T07qS</a>
06	Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro	Luis Henrique de Jesus Martins	Português	2017	<a href="https://11nq.com/ILA7x">https://11nq.com/ILA7x</a>
07	Identidade, corpo e gênero: A representação das personagens transgênero no cinema	Inês Machado Silvestre	Português	2019	<a href="https://11nq.com/mxcsq">https://11nq.com/mxcsq</a>
08	Moda, gênero e cinema: uma análise de minha vida em cor-de-rosa	Marianna Ribeiro Pires	Português	2019	<a href="https://encr.pw/W9uZc">https://encr.pw/W9uZc</a>
09	Tecnologias do gênero: articulações entre performatividade e semiótica em Judith Butler.	Caio Ramos da Silva	Português	2017	<a href="https://11nq.com/7FQqK">https://11nq.com/7FQqK</a>
10	Transgeneridade no cinema: regularidade e pontos de fuga	Caio Ramos da Silva	Português	2017	<a href="https://encr.pw/x7I7L">https://encr.pw/x7I7L</a>

**Fonte:** Elaboração própria.

O estudo intitulado *A garota dinamarquesa: a transgênero do século XX* trata-se, na verdade, de uma leitura exploratória do filme *A Garota Dinamarquesa* (2017), – obra dirigida por Tom Hooper, baseado no livro homônimo de David Ebershoff –, tendo como referência uma análise estética e ideológica, a partir do olhar do leitor sobre a narrativa audiovisual e a, assim, após eleição a obra, pôde discutir sobre às questões de gênero e sexualidade, pautado por Judith Butler (2003). Já no artigo que traz como título *A performatividade de gênero na construção da protagonista do filme A Garota Dinamarquesa*, os autores, mesmo que tenham utilizado também a obra *A Garota Dinamarquesa* (2017), utilizaram, como metodologia de análise, os estudos da Narratologia, por Gancho (2002), para compreender a composição da Lili Elbe, a protagonista do filme, tendo como base a teoria queer, a partir de Butler (2016) e Lauretis (1987).

No artigo *A transexualidade na infância e os discursos sobre gênero, corporalidade e sexualidade em Tomboy (2011) e Ma Vie En Rose (1997)* as autoras realizam uma análise filmica comparativa entre dois longas-metragens, *Tomboy* (2011) e *Ma Vie En Rose* (1997), que têm como temática a transgeneridade na infância. As narrativas, mesmo que tragam atores cisgênero para interpretar personagens transgêneros, assim como ocorre no filme *A Garota Dinamarquesa* tratados nos dois estudos anteriores, podem “[...]promover experiências de desconstrução de estigmas em questões de gênero e sexualidade, colaborando na compreensão e na redução de práticas discriminatórias, também e particularmente em contextos escolares” (ALVES; GLOOR, 2022, p. 93).

Em *Corpos dissidentes: as identidades que “intertransitam” no cinema argentino contemporâneo* utilizam os filmes argentinos *XXY* (2007), dirigido por Lucía Puenzo, *El último verano de la Boyita* (2009), da cineasta Julia Solomonoff, e *Mía* (2011), do diretor Javier van de Cauter, atrelados aos estudos de gênero, para compreender “[...]o que faz os corpos serem alvo do interesse e do controle por parte de tantas instituições na determinação da sua sexualidade, da sua identificação de gênero e da aparência do seu sexo biológico” (MAIA, 2018, p. 111).

*Corpos (trans)formados no cinema* é uma dissertação de mestrado, na qual buscou-se empreender um mapeamento de produções cinematográficas que abordam a transgeneridade. Para isso, a pesquisa analisa alguns filmes, nacionais e internacionais, como: *Meninos Não Choram* (1999), *Tomboy* (2011), *Num Ano de 13 Luas* (1978), *Tirésia* (2003), *Lado Selvagem* (2004), *Vera* (1987), *Tangerine* (2015), *Paris is Burning* (1991), para “[...]examinar as regularidades observadas, supondo ser possível interrogar as condições de possibilidade de

novas formas de expressar a transgeneridade, no sentido de definir linhas de fuga para as artes audiovisuais” (SILVA, 2018, p. 5).

A próxima dissertação intitulada *Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro* utiliza-se dos filmes *Rainha Diaba* (1974), de Antônio Carlos Fontoura, *Viagem ao Céu da Boca* (1981), de Roberto Mauro e *Vera* (1987), de Sérgio Toledo, para analisar como a ideia de “monstruosidade” é construída sobre os corpos trans nos filmes. O autor (2017) deixa claro que a representação desses corpos parte da ideia de monstro, não da ficção de terror, mas, sim, enquanto um “corpo situado numa determinada categoria de inteligibilidade que causa perturbação à norma” (MARTINS, 2017, p. 14), ou seja, “[...]o corpo monstruoso provoca um misto de fascínio e repulsa, cumprindo a função de delimitar aquilo que é reconhecido culturalmente como norma” (MARTINS, 2017, p. 14).

Identidade, corpo e gênero: A representação das personagens transgênero no cinema é uma dissertação de mestrado, da Universidade Nova de Lisboa, que analisa a representatividade, o tipo de interpretações feitas e os diferentes grupos onde se inserem crossdressers, transexuais e transgêneros no cinema. Ou seja, o objetivo central é perceber como é que as personagens trans são representadas nos filmes *mainstream*. Para isso, a autora utiliza-se quatro eixos temáticos para enquadrar essas representações nos filmes: enganador; mamã; monstro; e revolucionário (SILVESTRE, 2019).

Moda, gênero e cinema: uma análise de *minha vida em cor-de-rosa* é uma dissertação que apresenta um estudo sobre as relações entre gênero e infância e sua relação com a moda, a partir da obra fílmica *Minha vida em cor-de-rosa* (1997). A autora (2019) utiliza da representação do protagonista do filme, Ludovic, a partir do estudo da moda, percorrendo tanto as questões corpóreas, quanto o uso das roupas na produção de sentidos, para compreender a construção social de sua identidade transexual.

O artigo Tecnologias do gênero: articulações entre performatividade e semiótica em Judith Butler propõe percorrer os marcos teóricos subjacentes à articulação da noção de gênero como performatividade. Para isso, o autor (2017) utiliza dos filmes *Meninos Não Choram* (1999) e *Tomboy* (2011) para esboçar tais questionamentos. Por fim, o autor conclui que em ambas as produções “[...]contribuem para pensar os diferentes processos e sistemas semióticos que produzem e instituem os gêneros como unidades estáveis de significação” (SILVA, 2017, p. 14).

Por fim, em *Transgeneridade no cinema: regularidade e pontos de fuga*, o autor (2017) parte do seguinte questionamento: como se configuram os discursos que produzem os corpos trans no cinema? Para isso, o autor (2017) busca empreender um mapeamento das

produções cinematográficas que retratam personagens transexuais, transgêneros e travestis, observando as regularidades que emolduram esses retratos, seja em produções nacionais ou internacionais, fundamentado pela teoria queer e conduzido por uma viés discursivo/foucaultiano (SILVA, 2017). Para este trabalho, foi elencado alguns filmes como objeto de estudo, como: *Meninos não Choram* (1999); *Tomboy* (2011); *Num Ano de Treze Luas* (1978); *Tirésia* (2003); *Hedwig: Rock, Amor e Traição* (2001); e *Café da manhã em Plutão* (2005).

Dessa maneira, a partir do material coletado e analisado, conclui-se que, quando se tratando da temática da transgeneridade no cinema, mesmo que as pesquisas utilizem percursos metodológicos distintos, a teoria queer, em específico as autoras como Judith Butler e Teresa de Lauretis, é a corrente mais explorada como marco teórico. Já no que diz respeito às produções cinematográficas, o qual os autores utilizam em suas pesquisas como *corpus* de análise, com o objetivo de ilustrar e compreender a identidade transgênero, alguns são estudados com frequência, como *Minha vida em cor-de-rosa* (1997), *Vera* (1987); *A Garota Dinamarquesa* (2017); *Meninos não Choram* (1999) e *Tomboy* (2011).

Os resultados quantitativos apontaram também que, apesar de um número considerável de trabalhos, os estudos que permeiam a temática da transgeneridade no cinema totalizaram, sobretudo nos anos de 2017, 2018 e 2019, 8 publicações. Ainda que tenham trabalhos de 2022 e 2023, publicações mais recentes, os estudos utilizam de filmes de produções norte-americanas e europeias, além dos atores que representam a transgeneridade na narrativa serem cisgênero. Nesse sentido, faz-se necessário apresentar uma pesquisa que trabalhe a representação da transgeneridade no cinema latino-americano, a partir da apresentação de atrizes transgênero, interpretando uma personagem transgênero, como ocorre em *Una Mujer Fantástica* (2017) e *Alice Júnior* (2019), por exemplo.

Logo, faz-se necessário, ainda, investigar pesquisas acadêmicas com objetivo de observar produções que trabalharam, em específico os filmes: 2) *Alice Júnior* (2019); e 3) *Una Mujer Fantástica* (2017). Para este levantamento de materiais, foi considerado o mesmo percurso metodológico do primeiro quadro apresentado. Nesse sentido, o terceiro e o quarto quadro, por sua vez, apresentam os estudos publicados considerados mais relevantes sobre os dois filmes, a primeira referente sobre a produção brasileira e a segunda sobre a produção chilena, respectivamente.

Definidos os critérios de busca, o terceiro quadro representa o resultado quantitativo de pesquisa, na qual foram coletados quatro trabalhos que estudaram o Filme *Alice Júnior* (2019).

**Quadro 03** - Estudos sobre *Alice Júnior* (2019).

Nº	Título	Autor(es)	Idioma	Ano de Publicação	Link de Acesso
01	A Travestilidade no Audiovisual Juvenil Brasileiro: Comunicação e gênero a partir de Alice Junior	Luan Ximenes Dias; João Paulo Hergesel	Português	2022	<a href="https://encr.pw/eEihZ">https://encr.pw/eEihZ</a>
02	Discurso, parresia e trans-gressão no filme Alice Júnior	Wagner Ernesto Jonas Franco; Luciana Aparecida Silva de Azeredo; Márcia Aparecida Amador Mascia	Português	2023	<a href="https://11nq.com/m7syC">https://11nq.com/m7syC</a>
03	Filme Alice Júnior: um olhar para alunos transgênero	Kássia Dayana de Godoi	Português	2022	<a href="http://65.108.49.104:80/xmlui/handle/123456789/539">http://65.108.49.104:80/xmlui/handle/123456789/539</a>
04	Gênero e Sexualidade: um olhar às vivências trans	Isabela Hadres Mendes; Lílian Escandiel Crizel; Vanessa Petró; Camila de Azevedo Moura; Túlio de Oliveira Schaeffer	Português	2022	<a href="https://encr.pw/bVKZ2">https://encr.pw/bVKZ2</a>

Fonte: Elaboração própria.

O primeiro estudo intitulado *A Travestilidade no Audiovisual Juvenil Brasileiro: Comunicação e gênero a partir de Alice Junior*, a pesquisa tem como objetivo compreender os processos de abordagem da travestilidade no filme *Alice Júnior* (2019). Para isso, os autores utilizaram uma análise teórico-aplicada enraizada na teoria queer. O estudo trata de reflexões, sem muita profundidade, sobre a narrativa destinada a adolescentes, bem como observações dos aspectos discursivos do referido filme.

Já em *Discurso, parresia e trans-gressão no filme Alice Júnior* compreende a relação entre saber-poder na malha discursiva que subjuga a personagem protagonista, Alice Jr. Então, o trabalho apresenta algumas manifestações de poder sobre a personagem e seus modos de resistência. O trabalho parte de uma fundamentação teórica e metodológica na análise do discurso de linha francesa, a partir de Michel Pêcheux e Michel Foucault.

A dissertação *Filme Alice Júnior: um olhar para alunos transgênero* analisa o filme, e, para isso, utiliza de forma metodológica a análise de conteúdo, proposto por Laurence Bardin (1979). Além disso, a dissertação resgata também os estudos de gênero e sexualidade para compreender a construção da identidade trans da protagonista do filme.

Em *Gênero e Sexualidade um olhar às vivências trans*, os autores trabalham o filme a partir de uma oficina de diálogo entre a identidade de gênero e a transexualidade, através de aspectos sociais e da ciência/química. O objetivo é introduzir tal discussão através de trechos

do filme *Alice Júnior* (2019). Temas como: heteronormatividade, biologização, marginalização de pessoas trans dentro da nossa sociedade (na família, escola, mercado de trabalho, etc.), passabilidade, além de problematizar o papel da ciência, da sociedade e de cada pessoa diante da necessidade de reconhecimento das pessoas trans como vidas dignas e de valor estão presentes na oficina.

Já em *The Transvestility in Brazilian Youth Audiovisual: Communication and gender from Alice Junior* a pesquisa tem como objetivo compreender os processos de abordagem da travestilidade no filme *Alice Júnior* (2019). Para isso, os autores utilizaram uma análise teórico-aplicada enraizada na teoria queer. O estudo trata de reflexões, sem muita profundidade, sobre a narrativa destinada a adolescentes, bem como observações dos aspectos discursivos do referido filme.

Como resultado, percebe-se que há poucos trabalhos ainda publicados sobre a produção audiovisual *Alice Júnior* (2019). E, mesmo que os trabalhos utilizem os estudos de gênero e sexualidade como questão norteadora, as metodologias de análise são distintas.

Já o quarto quadro representa os onze resultados mais relevantes considerando a produção chilena *Una Mujer Fantástica* (2017) como objeto de estudo de uma pesquisa, apresentada na língua inglesa, espanhola e portuguesa.

**Quadro 04** - Estudos sobre *Una Mujer Fantástica* (2017).

Nº	Título	Autor(es)	Idioma	Ano de Publicação	Link de Acesso
01	Arte x Política: um debate sobre o cinema sul-americano e conservadorismo no tempo presente (2017-2019)	Igor Lapsky	Português	2020	<a href="https://encr.pw/mVGKv">https://encr.pw/mVGKv</a>
02	A transfobia através da análise do filme “Uma mulher fantástica”	Maria Eduarda Fajardo Correia Rabêlo; Suellen Karine do Nascimento Conserva; Emília Bezerra de Miranda	Português	2021	<a href="https://11nq.com/F97Y4">https://11nq.com/F97Y4</a>
03	Ese sexo que no es 100011001: Sobre la visibilidad digital/chilena/trans	Carl Fischer	Espanhol	2019	<a href="https://11nq.com/m1F4E">https://11nq.com/m1F4E</a>
04	La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo	Victoria Ramirez Mansilla	Espanhol	2021	<a href="https://encr.pw/xZOaW">https://encr.pw/xZOaW</a>
05	La representación de la transgeneridad en la película chilena Una mujer fantástica : la	Katherinne Larenas Ortega	Espanhol	2020	<a href="https://encr.pw/pFfuR">https://encr.pw/pFfuR</a>

	nueva mujer				
06	Marina Vidal a través del espejo: identidad trans en Una mujer fantástica	María Toscano Alonso	Espanhol	2018	<a href="https://encr.pw/eabUU">https://encr.pw/eabUU</a>
07	Masculinidades e passividade originária: uma análise dos filmes Traídos pelo Desejo e Uma mulher fantástica	Marina Maciel Almeida; Fábio Roberto Rodrigues Belo	Português	2022	<a href="https://11nq.com/kDn6R">https://11nq.com/kDn6R</a>
08	Representações identitárias em disputa em um mundo em transformação	Ohana Boy Oliveira Ana Lucia Enne Flávia Lages de Castro	Português	2019	<a href="https://encr.pw/DifxF">https://encr.pw/DifxF</a>
09	“Soy lo mismo que tú” Presencia del discurso de identidad trans en Una mujer fantástica, obra cinematográfica de Sebastián Lelio	Mareike Mannigel	Espanhol	2020	<a href="https://11nq.com/rdFmY">https://11nq.com/rdFmY</a>
10	Trans/national necronarratives: mourning, vitality, and non-reproductivity in Una mujer fantástica	Ariane de Waal; Felipe Armstrong	Inglês	2020	<a href="https://sci-hub.se/https://doi.org/10.1080/13825577.2020.1730038">https://sci-hub.se/https://doi.org/10.1080/13825577.2020.1730038</a>
11	“Una mujer fantástica”: una vivencia de lo trans en el chile actual	Andrade Vergara, Gonzalo Esteban; Collío Méndez, Constanza Andrea; Canales Araya, Carolina Eugenia; Morales Garrido; Felipe Alejandro	Espanhol	2020	<a href="https://encr.pw/RLc5y">https://encr.pw/RLc5y</a>

**Fonte:** Elaboração própria.

O artigo intitulado Arte x Política: um debate sobre o cinema sul-americano e o conservadorismo no tempo presente (2017-2019) analisa produções cinematográficas sul-americanas entre os anos de 2017 e 2019. Para isso, foram selecionadas quatro produções, Uma Mulher Fantástica (2017); As Herdeiras (2018); A primeira tentação de Cristo (2019); e Divino Amor (2019). Para o desenvolvimento da análise fílmica, o autor (2020) utiliza algumas temáticas relacionadas entre as narrativas para análise, como: religião, família e gênero, questões centrais defendidas pelos conservadores no Paraguai, Chile e Brasil.

A transfobia através da análise do filme “*Uma mulher fantástica*” é uma monografia, de psicologia da Faculdade Pernambucana de Saúde, que tem como objetivo analisar, por meio do filme referenciado, como “[...] a transfobia afeta a saúde mental de pessoas trans e como, em meio às adversidades e à solidão, é possível encontrar resistências para além de suas posições de vulnerabilidade” (RABÊLO; CONSERVA; 2020, p.1). Basicamente, trata-se

de uma análise fílmica para compreender os aspectos psicológicos afetados pela transfobia sobre a protagonista Marina.

O ensaio intitulado *Ese sexo que no es 100011001: Sobre la visibilidad digital/chilena/trans* examina os paralelos entre mídia digital e visibilidade trans, a partir de três filmes digitais chilenos com personagens trans, são eles: *El pejesapo* (2007), *Empaná de pino* (2008) e *Naomi Campbel* (2013). Para defender o cinema digital como um espaço privilegiado onde pessoas trans podem reivindicar seus acessos à representação, o autor reflete sobre o filme *Una Mujer Fantástica* (2017), sobretudo sobre a participação da atriz Daniela Vega, a qual dá vida à personagem Marina Vidal.

*La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo* é um artigo que analisa a representação da mulher trans na ficção chilena, por meio da análise de quatro filmes dos últimos dez anos: *Naomi Campbel* (2013), *El diablo es Magnificent* (2016), *A Visita* (2014) e *Uma Mulher Fantástica* (2017). Todos os filmes apresentam uma protagonista. A autora (2021) identifica quatro características em comum nas obras, sendo elas: a violência exercida pelo meio mais próximo sobre o corpo que aparece como "ilegítimo"; a indefinição entre ficção e documentário por se tratar de filmes protagonizados por mulheres que tiveram que viver sua própria jornada e podem contribuir com sua experiência para a criação da obra cinematográfica; o interesse dos realizadores em refletir o cotidiano dos protagonistas, desenvolvendo um tratamento audiovisual que convida o espectador a participar da intimidade do personagem; e, por fim, a solidão a que estão submetidos os protagonistas, que por sua vez partilham uma proximidade com outras personagens também marginalizadas socialmente.

O material o qual tem como título *La representación de la transgeneridad en la película chilena Una mujer fantástica: la nueva mujer* tem como objetivo geral analisar a representação da transgeneridade no filme *Una Mujer Fantástica*. A metodologia da pesquisa parte do tipo qualitativo-exploratório, incorporado dentro do campo teórico dos estudos audiovisuais, os estudos de gênero e os estudos sobre representação social. O diferencial desta pesquisa está na proposta metodológica para utilizar a referida pesquisa dentro de um estabelecimento de ensino.

Já o artigo *Marina Vidal a través del espejo: identidad trans en Una mujer fantástica* se preocupa em analisar e observar como os espelhos presente no filme *Una Mujer Fantástica* (2017) têm relação com a identidade transexual da protagonista Marina.

Por outro lado, em *Masculinidades e passividade originária: uma análise dos filmes Traídos pelo Desejo e Uma mulher fantástica*, o estudo propõe reflexões sobre a constituição

das identidades masculinas e cisgêneras, a partir da análise dos filmes *Traídos pelo desejo* (1992) e *Uma mulher fantástica* (2017). O diferencial da pesquisa está na proposta de análise de um homem cisgênero e a relação amorosa com uma mulher transgênero.

No artigo intitulado *Representações identitárias em disputa em um mundo em transformação*, as autoras (2019) apresentam uma análise sintética de três filmes: *A forma da água* (2017), *Pantera Negra* (2018) e *Uma mulher fantástica* (2017), para compreender como eixos identitários se colocam como centrais nas disputas por representação e práticas sociais. Para isso, apresentam uma reflexão sobre questões fundamentais no campo cultural, como hibridismos, estereótipos, lugar de fala, silenciamento, exclusão e representatividade, dentre outros tropos.

*Soy lo mismo que tú: Presencia del discurso de identidad trans en Una mujer fantástica*, obra cinematográfica de Sebastián Lelio, é uma dissertação de mestrado, na qual o objetivo central da pesquisa é mostrar quais elementos e como está representado a identidade da mulher trans através do filme. Para isso, a autora (2020) fundamenta todo seu pensamento com base nos estudos queer. Ou seja, o marco teórico é criado com a ajuda das ideias pós-estruturalistas dos teóricos Michael Foucault (1986), Judith Butler (1999) e Eve Kosofsky Sedgwick (1993) e a reflexão sobre o gênero fantástico de Tzvetan Todorov (1980). Em termos de resultado, a análise dos elementos distintos mostra que os componentes como as configurações da câmera no primeiro plano do protagonista, a música e os símbolos como a cascata ou o espelho são importantes para a representação da identidade da mulher trans.

Em *Trans/national necronarratives: mourning, vitality, and non-reproductivity in Una mujer fantástica*, a questão central da pesquisa é problematizar as recepções transnacionais do filme *Uma mulher fantástica* (2017). Nesse sentido, o estudo está dividido em quatro principais partes: a) a primeira parte trata sobre a história representações trans no Chile; b) cunhando a ideia da necronarrativa trans, a segunda seção percorre sobre o primeiro plano da morte e do luto como centrais para a constituição da subjetividade trans; c) já a terceira, considera a celebração final do filme da vitalidade trans à luz da não-reprodutividade e da formação de parentesco queer. d) por fim, na seção final, o objetivo é argumentar sobre a visibilidade seletiva que o filme traz para o sujeito trans individualizado, branco e de classe média.

Por fim, em “*Una mujer fantástica*”: una vivencia de lo trans en el chile actual, o artigo busca descrever os modos de subjetivação e agenciamento com os quais a história de Marina Vidal nos confronta no filme *Una mujer fantástica* (2017). Para isso, os autores (2020) revisaram as cenas que mostram conflitos externos e internos com os com os quais a

protagonista deve lidar após a perda do companheiro. Para isso, a pesquisa conclui que o desconforto subjetivo vivenciado pela protagonista é causado por discriminações institucionalizadas, ou seja, por parte do judiciário, polícia, rede de saúde, igreja.

Como resultado, nota-se que muitos dos trabalhos sobre o filme são de origem sul americana, produzidos em língua espanhola, devido à origem da produção. Os trabalhos na língua portuguesa se diferenciam na metodologia de análise e nos resultados explorados. Pode-se observar, ainda, que as discussões acerca do filme se diferem entre eles, propondo objetivos de análises e propostas reflexões relevantes, além de ressaltar os estudos sobre a representação da transgeneridade no cinema.

### Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Marina Maciel; BELO, Fábio Roberto Rodrigues. Masculinidades e passividade originária: uma análise dos filmes *Traídos pelo Desejo* e *Uma mulher fantástica*. **Cadernos Pagu**, 2022. Disponível em: <https://11nq.com/kDn6R> Acesso em: 29 de jun. 2023.

ALMEIDA, Laiane de Sousa; SANTOS, Thâmela Thaís Santos dos. **Transgeneridade: uma análise da transição de gênero no desempenho e nos papéis ocupacionais**. Monografia (Bacharel em Terapia Ocupacional) - Universidade Federal do Pará. Belém, p. 89. 2019.

ALONSO, Maria Toscano. Marina Vidal através do espelho: identidade trans em *Uma mulher fantástica*. **Revista AdMIRA**. Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales, n. 6, 2018. Disponível em: <https://encr.pw/eabUU>. Acesso em: 29 de jun. 2023.

ALVES, Claudia Ximenez; GLOOR, Leiriane Jenifer Souza. A criança transgênero em duas narrativas filmicas e a formação com, para e além do cinema na educação. *In*: ALMEIDA, Flávio Aparecido de. **Educação, Música e Artes: contribuições e desafios no contexto escolar**. Editora Científica, Guarujá, São Paulo, 2022. p. 13-26. Disponível em: <https://encurtador.com.br/jVZ23> Acesso em: 29 de jun. 2023.

ALVES, Claudia Ximenez; GLOOR, Leiriane Jenifer Souza. A transexualidade na infância e os discursos sobre gênero, corporalidade e sexualidade em *Tomboy* (2011) e na *Vie en rose* (1997). *In*: GEVEHR, Daniel Luciano. **Raça, Etnia e Gênero: questões do tempo presente**. Editora Científica, Guarujá, São Paulo, 2022. p. 82-94. Disponível em: <https://encurtador.com.br/syN79> Acesso em: 29 de jun. 2023.

ALVES, Claudia Ximenez; GLOOR, Leiriane Jenifer Souza. Experiências de Transgeneridade na infância a partir das narrativas cinematográficas *Tomboy* (2011) e *Ma Vie en Rose* (1997). *In*: BASTOS, Ticiano Azevedo, *et al.* **EDUCAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE: TENSÕES E DESAFIOS - VOLUME 2**. Editora Científica, Guarujá, São Paulo, 2022. p. 190-205. Disponível em: <https://abrir.link/fZxgB> Acesso em: 29 de jun. 2023.

ALVES, Jorge André Nogueira. A garota dinamarquesa: a transgênero do século XX. *In*: **13º Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11**: transformações, conexões, deslocamentos.

Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://encurtador.com.br/hmnQT> Acesso em: 29 de jun. 2023.

ARAYA, Carolina Canales. Una mujer fantástica: una vivencia de lo trans en el chile actual. **Revista Praxis y Culturas Psi**, Santiago de Chile, n. 33, 1 - 79, 2020. Disponível em: <https://encr.pw/RLc5y> Acesso em: 29 de jun. 2023.

ARMSTRONG, Felipe; WAAL, Ariane de. Trans/national necronarratives:mourning, vitality, and non-reproductivity in Una mujer fantástica, **European Journal of English Studies**, 2020, 24:1, 52-64, DOI: 10.1080/13825577.2020.1730038. Disponível em: <https://encurtador.com.br/ioyNQ> Acesso em: 29 de jun. 2023.

AZEREDO, Luciana Aparecida Silva de. Discurso, parresia e trans-gressão no filme Alice Júnior. **Discurso & Sociedad**, v. 17, n. 1, 2023, págs. 137-160. Disponível em: <https://11nq.com/m7syC> Acesso em: 29 de jun. 2023.

CARVALHO, Alfredo Taunay Colins de. **De Nova Iorque Ao Brasil Profundo: O Queer No Cinema De Karim Aïnouz**. Tese (Doutorado em Media Artes) - Universidade Beira Interior. Covilhã, 206. 2023.

CONTE, Mariana Moron. **O Belo e a Paródia: debates acerca do camp e do cinema queer brasileiro**. Monografia (Bacharel em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 74. 2018.

VIII SEMINÁRIO CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE, IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE E IV LUSO-BRASILEIRO EDUCAÇÃO EM SEXUALIDADE, GÊNERO, SAÚDE E SUSTENTABILIDADE, 2022, Rio Grande do Sul. Silenciamento e impossibilidade de escuta em anderson herzer. **Plataforma Espaço Digital**, 2022.

CONSERVA, Suellen Karine do Nascimento, , *et al.* **A transfobia através da análise do filme “Uma mulher fantástica”**. Monografia (Bacharel em Psicologia) - Faculdade Pernambuco de Saúde. Pernambuco, p. 25. 2020.

COSTA, Luiz Eduardo Nogueira. **O ódio à transgeneridade advém do ódio à feminilidade - hipossuficiências e vulnerabilidades da sigla T da comunidade LGBTQIA+**. 2022. 89 f. Monografia (Bacharel em Direito) - Escola de Direito, Turismo e Museologia, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2022.

CRUZ, Amanda Pereira de Carvalho. **Dando um close: produções de gênero no cinema documental do Pará e do Maranhão**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Maranhão. São Luís, p. 148. 2011.

DIAS, Luan Ximenes; Hergesel, João Paulo. A performatividade de gênero na construção da protagonista do filme a garota dinamarquesa. *In: Cadernos da Fucamp*, Monte Carmelo, 2023, v. 22, n.55, p. 53-69. Disponível em: <https://encurtador.com.br/gqwMX> Acesso em: 29 de jun. 2023.

DIAS, Luan Ximenes; Hergesel, João Paulo. A Travestilidade no Audiovisual Juvenil Brasileiro: Comunicação e gênero a partir de Alice Junior. *In: Revista de Pesquisa em*

**Comunicação Latino-Americana**, v. 10, n.1-2, 2022. Disponível em: <https://encr.pw/eEihZ>  
Acesso em: 29 de jun. 2023.

FISCHER, Carl. This sex wich is not 100011001: Chilean/ digital/ Trans visibility. **Revista eletrônica Comun. medios**, v.28, n.39, Santiago, jun. 2019. Disponível em: <https://11nq.com/m1F4E> Acesso em: 29 de jun. 2023.

GODOI, Kássia Dayana de. **Filme Alice Júnior: um olhar para alunos transgêneros**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Inhumas. Inhumas, p.85. 2022.

GUIJARRO, Olga Velasco, *et al.* La chica danesa / The Danish Girl (2015), el derecho de decidir nuestra identidad de género. *In: Rev Med Cine*, Salamanca, 2020, v.16, n.2. Disponível em: <https://encr.pw/30sFh> Acesso em: 29 de jun. 2023.

HADRES MENDES, I.; ESCANDIEL CRIZEL, L.; PETRÓ, V.; DE AZEVEDO MOURA, C.; DE OLIVEIRA SCHAEFFER, T. Gênero e Sexualidade: um olhar às vivências trans. **Anais dos Encontros de Debates sobre o Ensino de Química** - ISSN 2318-8316, [S. l.], n. 41, 2022. Disponível em: <https://encr.pw/bVKZ2> Acesso em: 29 de jun. 2023.

HOMRICH, Lalo Nopes. Transgeneridade: reflexões sobre a construção do corpo e da alma na sociedade. **Revista Entremeios**, Rio de Janeiro, v.1, p. 1-16, 2019. Disponível em: <https://11nq.com/LAJID> Acesso em: 30 de jun. 2023.

JAYO, M.; MENESES, E. S. Presença travesti e mediação sociocultural nos palcos brasileiros: uma periodização histórica. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 158-174, 2018. DOI: 10.11606/extraprensa2018.144077. Disponível em: <https://encr.pw/CIKbc> Acesso em: 30 jun. 2023.

JUDAS, Thuanny Costa. **“Mulher possível”: olhares sobre a transgeneridade nas tiras de Muriel/Hugo, de Laerte Coutinho**. Monografia (Bacharel em Jornalismo) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 100. 2018.

KUROBE, Pedro Cella. **Representações sociais da homossexualidade masculina no cinema**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Psicologia) - Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

LAGO, Mara Coelho de Souza; PONTES, Carlos Frederico Bustamante; ZANELLA, Andréa Vieira. Estudos sobre cinema LGBTQIA+ no Brasil e Países latino-americanos. *In: Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://11nq.com/CThDM> Acesso em: 29 de jun. 2023.

LAPSKY, I. Arte x Política: um debate sobre o cinema sul-americano e conservadorismo no tempo presente (2017-2019). **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, [S. l.], v. 20, n. 28, p. 313–337, 2020. DOI: 10.46752/anphlac.28.2020.3849. Disponível em: <https://encr.pw/mVGKv> Acesso em: 29 de jun. 2023.

MAIA, Renata Santos; **Corpos dissidentes: as identidades que “intertransitam” no cinema argentino contemporâneo**. *In: REVISTA TRANSVERSOS*. "Dossiê: LGBTTQI.

HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E RESISTÊNCIAS". N° 14, SET-DEZ, 2018, pp. 111-132 Disponível em: <https://11nq.com/U5YYo> Acesso em: 29 de jun. 2023.

MANSILLA, Victoria Ramirez. A representação da mulher trans no cinema chileno contemporâneo. **Cuad. Cent. Estudado. Design. Comun.**, Ensayos [online]. 2021, n.95, pp.135-149. Epub 30 de agosto de 2021. ISSN 1853-3523. Disponível em: <https://encr.pw/xZOaW> Acesso em: 29 de jun. 2023.

MAREIKE, Mannigel. **“Soy lo mismo que tú” Presença do discurso de identidade trans em Uma mulher fantástica, obra cinematográfica de Sebastián Lelio.** Dissertação (Mestrado em y Estudos Latino-americanos) - Universidade de Bergen. Bergen, p. 106. 2020.

MARTINS, Luis Henrique de Jesus. **Entre a Repulsa e o Fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 161, 2017.

MENESES, E. S. Estalqueando Verónica: ativismo e mediação sociocultural da transgeneridade em meio à pandemia. **CSONline - REVISTA ELETRÔNICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS**, [S. l.], n. 31, 2020. DOI: 10.34019/1981-2140.2020.30773. Disponível em: <https://encr.pw/RD4z1> Acesso em: 29 jun. 2023.

MENESES, Emerson Silva. **Quem é esse rapaz que tanto androniza? Transgressões vestimentares nas homossexualidades não-hegemônicas.** Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) - Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 159. 2019.

MOREIRA, Diego Gouveia. O discurso da TV e do Streaming sobre transgeneridade a partir de Laerte. *In: Movendo Ideais*, Belém-PA, v27, n.1, 2022. Disponível em: <https://11nq.com/86i54> Acesso em: 30 jun. 2023.

OLIVEIRA, Juliana Paliologo Prima de. **Por um cinema de resistência: gênero, sexualidade e subjetividade.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, p.67. 2019.

OLIVEIRA, O. B.; ENNE, A. L.; CASTRO, F. L. de. Representações identitárias em disputa em um mundo em transformação: uma análise dos filmes A forma da água, Pantera Negra e Uma mulher fantástica. **Novos Olhares**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 47-60, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-7714.no.2019.150375. Disponível em: <https://encr.pw/DifxF> Acesso em: 30 jun. 2023.

ORTEGA, Katherinne Larenas. **La Representación de la transgeneridad en la película chilena una mujer fantástica: la nueva mujer.** Monografia (Bacharel em Pedagogia). Universidade Del Bío-Bío. Concepción, p. 54. 2020.

PAULINI, Fernanda. *et al.* Abordagens sobre o ambiente escolar, os papéis de gênero e a transgeneridade: um referencial teórico. *In: MOURA, Jónata Ferreira de Moura. Educação, Gênero & Sexualidade: perspectiva crítica e decolonial no espaço escolar e não-escolar.* Editora Científica, Guarujá, São Paulo, 2021. p. 94-108. Disponível em: <https://encurtador.com.br/lpyDX> Acesso em: 29 de jun. 2023.

PEREIRA, Erika Amaral. **Representações da mulher caipira no cinema brasileiro: Amélia (2000), de Ana Carolina, e Uma vida em segredo (2001), de Suzana Amaral.** Dissertação (Mestrado em Processo Mídia e Audiovisual) - Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 237. 2020.

PFEIL, Cello Latini. Pela emancipação dos corpos trans: transgeneridade e anarquismo. *In: Revista Estudos Libertários (REL)*, UFRJ, v. 2, n.5, 2020. Disponível em: <https://11nq.com/EpwFW> Acesso em: 29 de jun. 2023.

PIRES, Marianna Ribeiro. **Moda, Gênero e Cinema: uma análise de Minha vida em cor-de-rosa.** Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) - Universidade Feevale. Novo Hamburgo, p.113. 2019.

SANTOS, Jônatas Breno Silva. **Perto do fim : os desfechos dos personagens gays no cinema brasileiro.** 117 f. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2019.

SILVA, Caio Ramos de. **Corpos (trans)formados no cinema.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 173. 2018.

SILVA, Caio Ramos de. **Tecnologias do gênero: articulações entre performatividade e semiótica em Judith Butler.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba - PR, 2017. Disponível em: <https://11nq.com/7FQqK> Acesso em: 30 de jun. 2023.

SILVA, Caio Ramos de. **Transgeneridade no cinema: regularidade e ponto de fuga.** Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://encurtador.com.br/hqxZ3> Acesso em: 30 de jun. 2023.

SILVESTRE, Inês Machado. **Identidade, corpo e gênero A representação das personagens transgênero no cinema.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, p.60. 2019

WANDSCHEER, João Paulo Pinto. **Homossexualidade e cinema queer brasileiro : uma análise das cenas de festa e de sexo nos filmes Tinta bruta e Corpo elétrico.** Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 148. 2022.

WITTMANN, Isabel. **Transgeneridade e cinema: discursos, limites e tecnologias de gênero.** Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://11nq.com/5nwgG> Acesso em: 30 de jun. 2023.

XAVIER, Matheuzza dos Santos. **Raça e Transgeneridade: na construção da identidade cênica.** Monografia (Licenciatura em Teatro) - Universidade Federal da Bahia. Fortaleza, p. 47. 2021.