



INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar

**Transgeneridade no Cinema de Pedro Almodóvar: Uma Análise Sob
a Perspectiva Queer e Desenvolvimentista**

Iago Marçal Mourão Ataídes

Brasília, março de 2026



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar

**Transgeneridade no Cinema de Pedro Almodóvar: Uma Análise Sob a
Perspectiva Queer e Desenvolvimentista**

Iago Marçal Mourão Ataídes

**Dissertação apresentada ao Instituto de
Psicologia da Universidade de Brasília como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar.**

ORIENTADORA: Prof.^a DR.^a FABRÍCIA TEIXEIRA BORGES

Brasília, março de 2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Marçal Mourão Ataídes, Iago

MM313tt Transgeneridade no Cinema de Pedro Almodóvar: Uma Análise Sob a Perspectiva Queer e Desenvolvimentista / Iago Marçal Mourão Ataídes; orientador Fabricia Teixeira Borges.

Brasília, 2026.
209 p.

Dissertação (Mestrado em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar) Universidade de Brasília, 2026.

1. Transgeneridade. 2. Cinema. 3. Pedro Almodóvar. 4. Teoria Queer. 5. Psicologia do Desenvolvimento. I. Teixeira Borges, Fabricia, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA SEGUINTE BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Fabrícia Teixeira Borges – Presidente
Universidade de Brasília

Prof.^a Dr. Marcos Ribeiro de Melo – Membro Externo
Universidade Federal de Sergipe

Prof.^a Dr.^a Liliane Maria Macedo Machado – Membro Interno
Universidade de Brasília

Prof.^a Dr.^a Candida Maria Bezerra Dantas – Membro Suplente
Universidade de Brasília

Brasília, março de 2026

SUMÁRIO

SUMÁRIO	3
LISTA DE FIGURAS	5
RESUMO	6
ABSTRACT	7
AGRADECIMENTOS	10
INTRODUÇÃO	13
Representações Trans no Cinema	18
Linguagem Inclusiva	21
Estrutura	23
CAPÍTULO 2	25
Revisão Sistemática da Literatura	25
1.1 Análise de Programas de Televisão	26
1.2 Análise de Documentários	32
1.3 Análise de Longas Ficcionalis	36
CAPÍTULO 3	39
O Desenvolvimento Humano	39
A Teoria Queer	42
Gênero Como Desenvolvimento Humano	46
CAPÍTULO 4	51
Por que Almodóvar?	51
Almodóvar, um cinema queer?	55
Todo Sobre Mi Madre	63
La Piel Que Habito	68
CAPÍTULO 5	71
Transfake e Outras Problemáticas	71
Keyla Brasil em Todo sobre mi madre e a Geni de Muylaert - O Transfake Contemporâneo	79
CAPÍTULO 6	86
Método	86
Participantes	86
Procedimentos	87
CAPÍTULO 7	91
Resultados e Discussão	91
Tudo Sobre as Pessoas Participantes	91
1. Cláudia e a Influência das Mídias em Suas Transições	91

A Trajetória de Gilda Enquanto Pessoa Não binária	102
Mapa Semiótico	108
Sobre Almodóvar	109
Estética	110
Saída do Óbvio	119
Feminilidade e Masculinidade	121
Masculinidade à Prova	122
Energia Feminina	124
Características Femininas e Masculinas	127
Quebra do Eixo da Feminilidade	132
Maternidade	134
AIDS	137
Transgeneridade	140
Arquétipo	142
Consequências Sociais	144
Ressignificação e Subversão	146
“Travesti é uma pessoa que só se veste de mulher”	149
Sequelas da Socialização	150
Várias Formas de Ser	153
Corporeidade	154
Visões Antigas de gênero	154
Expectativas Externas	160
Disforia	165
Representatividade e Transfake	173
CAPÍTULO 8	181
Considerações Finais	181
REFERÊNCIAS	186

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Mapa Semiótico Completo</i>	107
Figura 2 - <i>Recorte do Mapa Semiótico - Tema Sobre Almodóvar</i>	108
Figura 3 - <i>Cozinha de Manuela. Captura de Todo Sobre Mi Madre.</i>	109
Figura 4 - <i>Manuela aguarda em frente ao teatro</i>	110
Figura 5 - <i>Cena de Manuela no teatro</i>	111
Figura 6 - <i>Robert visita a filha no hospital. Captura de La piel que habito</i>	114
Figura 7 - <i>Vicente e Robert conversam após a primeira cirurgia.</i>	115
Figura 8 - <i>Cenas da casa de Robert. Capturas de La piel que habito</i>	116
Figura 9 - <i>Cenas da casa de Robert. Capturas de La piel que habito</i>	116
Figura 10 - <i>Cenas da casa de Robert. Capturas de La piel que habito</i>	117
Figura 11 - <i>Recorte do Mapa Semiótico - Tema Feminilidade e masculinidade</i>	119
Figura 12 - <i>Recorte do Mapa Semiótico - Tema Maternidade</i>	132
Figura 13 - <i>Recorte do Mapa Semiótico - Tema AIDS</i>	136
Figura 14 - <i>Recortes do Mapa Semiótico - Tema Transgeneridades</i>	138
Figura 15 - <i>Recortes do Mapa Semiótico - Tema Transgeneridades</i>	139

RESUMO

Esta dissertação investiga a relação entre transgeneridade e cinema e como as pessoas trans percebem essas representações. Para isso, foram articuladas as contribuições da teoria queer e da psicologia do desenvolvimento. Logo, a análise teórica foi fundamentada principalmente nos estudos de Butler (2018, 2019), Lauretis (1987, 2019), Vigotski (2007, 2021), Bakhtin e Volochinov (2006). É destacada a construção cultural e social do gênero, os conceitos de performance e tecnologia de gênero, e o papel da linguagem e da cultura na constituição da identidade. A pesquisa é de caráter qualitativo, cujo método envolve a exibição dos filmes de Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre* (1999) e *La piel que habito* (2011), seguida de debates com duas pessoas participantes. Estas são uma travesti de 26 anos e uma pessoa não binária de 21 anos. O objetivo é compreender a influência do audiovisual em suas experiências engendradas. Os resultados indicam que os filmes do diretor espanhol fomentam discussões queer, apresentando personagens trans complexos e rompendo com narrativas fatalistas. No entanto, também refletem concepções de gênero consideradas datadas, que não abrangem completamente as transformações teóricas e sociais recentes sobre o tema. Concluímos que este estudo contribui para o debate sobre representatividade trans no cinema e para a construção cultural do gênero na sociedade contemporânea por propor um espaço de escuta perante essas questões.

Palavras-chave: Transgeneridade, Cinema, Almodóvar, gênero, Teoria Queer, Psicologia do Desenvolvimento.

ABSTRACT

This dissertation investigates the relationship between transgender identity and cinema and how transgender people perceive these representations. To this end, the contributions of queer theory and developmental psychology were articulated. Thus, the theoretical analysis was primarily based on the studies of Butler (2018, 2019), Lauretis (1987, 2019), Vygotsky (2007, 2021), Bakhtin and Volochinov (2006). The cultural and social construction of gender, the concepts of performance and gender technology, as well as the role of language and culture in the constitution of identity, are highlighted. The research is qualitative in nature, with a method that involves screening Pedro Almodóvar's films, *Todo sobre mi madre* (1999) and *La piel que habito* (2011), followed by discussions with two participants. These are a 26-year-old *travesti* and a 21-year-old non-binary person. The objective is to understand the influence of audiovisual media on their engendered experiences. The results indicate that the Spanish director's films foster queer discussions, presenting complex trans characters and breaking away from fatalistic narratives. However, they also reflect gender conceptions considered outdated, which do not fully encompass the recent theoretical and social transformations on the subject. We conclude that this study contributes to the debate on trans representation in cinema and the cultural construction of gender in contemporary society by proposing a space for listening to these issues.

Keywords: Transgender, Cinema, Almodóvar, Gender, Queer Theory, Developmental Psychology.

À Sara, que você cresça em um Brasil possível.

I could be anything I want

Anyhow, anywhere, any place, anyone that I want [...]

And no matter where I go

You'll always be here in my heart

(SOPHIE, 2018)

Eu determino que termine em mim, mas não acabe comigo

Determino que termine em nós e desate

E que amanhã, que amanhã possa ser diferente com elas

(Linn da Quebrada, 2019)

AGRADECIMENTOS

Eu não poderia iniciar este trabalho sem, primeiramente, agradecer aos meus pais, Amélia e Adilson, e à minha irmã, Natália. Agradeço por acreditarem no meu potencial e terem permitido que a minha jornada acadêmica fosse possível. Peço desculpas pelos momentos de ausência ao longo dos últimos meses e quero que saibam que serei sempre grato por todo o carinho com que vocês me acolhem. Da mesma forma, agradeço a toda a minha família que torce verdadeiramente por mim, em especial à minha tia Nélia.

Agradeço também à minha orientadora, Fabrícia Teixeira Borges, por acreditar no meu trabalho e pelos anos de parceria, tanto em sala de aula quanto no Cinepsi. Do mesmo modo, agradeço à equipe deste projeto, do qual faço parte com tanto carinho, especialmente à querida Ludmila, que me auxiliou nos dias dos encontros.

Às demais professoras, desde a escola até a pós-graduação, àquelas que tiveram sensibilidade ao constituir a sala de aula como um espaço verdadeiramente dialógico, deixo também o meu sincero agradecimento.

Agradeço às minhas amigas que me acompanham e são família. Thais, Nicolly e Vivianny, vocês estão presentes na minha vida há tanto tempo e sempre me acolheram sem julgamento. Amo vocês imensamente! Maitê e João Victor, minha Família Kunt, com quem compartilho os dias de correria, as noites de karaokê e as madrugadas de Biroscas, agradeço por todos os momentos de alegria que vivemos juntos. Vocês me inspiram profundamente a continuar inventando Eus.

Ao Filipe, agradeço por todo o acolhimento e pela sabedoria compartilhada. Nossas conversas sempre me engrandecem, e amo ouvir a vida a partir do seu ponto de vista. Ao Fellipo, agradeço pela presença nas quebras de rotina tão necessárias. Nossas conversas me permitem enxergar o mundo de forma mais honesta. À Anna, por todo o seu carinho, toda a sua doçura e o seu cuidado.

À Clarisse, amor que carrego comigo desde a graduação, agradeço pelo acolhimento e por ter fé em mim de maneira tão sincera. Embora eu não tenha pedido ajuda como poderia, sempre te levava em pensamento.

À Ally, meu *habib!* Agradeço por toda ajuda, das mais diversas formas, especialmente por maratonar Almodóvar comigo. Sua presença e ternura foram alicerces para a conclusão deste processo.

À Vannini, parceira de sala de aula e amiga, agradeço pelo acolhimento, pelas orientações e pelas ajudas. Sem seu apoio, meu primeiro congresso talvez não tivesse sido possível. Sua calma foi o equilíbrio necessário para a minha inquietude, e vice-versa. Ao Matheus, parceiro de viagem e amigo, com quem compartilho tantas experiências, inclusive a inconformidade diante do que é injusto.

À Dulci, agradeço pelas caronas, fofocas e reflexões. Te tenho com muito carinho. Às demais companheiras orientandas, agradeço pela ajuda sempre que requisitada, em especial à Ana Tereza, sempre tão proativa e solícita. Agradeço, também, aos amigos e aos colegas da pós, as conversas de corredor em intervalos e fins de aula que são, por vezes, a melhor parte!

A todas as minhas amizades *queer*, mencionadas ou não, agradeço por me inspirarem, com suas presenças, a explorar todos os lados possíveis do meu ser. Do mesmo modo, às outras amizades, agradeço pelo acolhimento e por me inspirarem de diferentes maneiras. Este trabalho também é fruto de tudo o que aprendi nessas relações..

Às *party girls*, que a vibração da música nunca deixe de nos enfeitiçar. Que a pista continue sendo um lugar seguro para nós, pessoas *queer*, celebrarmos nossas existências.

À Linn da Quebrada e à Liniker, cancerianas lindas que ensinam tanto a este virginiano sobre o sentir, minha admiração e respeito.

Às pessoas participantes deste trabalho, agradeço infinitamente pela disposição, abertura, comprometimento e entrega. Iniciar esta pesquisa foi uma questão pessoal complexa e, ao lado de vocês, senti-me fortalecido para continuar!

Por fim, e não menos importante, agradeço a todas as pessoas trans. Que esta dissertação, em sua diminuta importância, tenha conseguido ser respeitosa e crítica. Desejo que a comunidade LGB possa perceber que nossa união é essencial para mudar um Brasil arrasado pelo ódio.

INTRODUÇÃO

Desde a década de 2010, a comunidade trans vivencia uma transição gradual de visibilidade nas mídias (Haelter, Dhaenens & Bauwel, 2022). Até então, a representação dessa população foi marcada por uma exploração escarniosa de suas imagens, em especial de travestis e mulheres trans, em noticiários televisivos e programas de humor (Carvalho, 2021; Dias, Gomes, Costa & Oliveira, 2023), bem como por produções ficcionais que narram vivências trans de forma estereotipada (Acuna, 2024; Silva, 2018). Ademais, havia uma ausência expressiva de pessoas trans em posições de poder, seja na política, seja nos campos artísticos e do entretenimento. A década em questão, por sua vez, amplia um reposicionamento dos sentidos sociais anteriormente atribuídos à transgeneridade (Haelter, Dhaenens & Bauwel, 2022).

Definem-se como pessoas trans aquelas que vivem em não conformidade com o gênero binário que lhes foi designado ao nascimento. Em contrapartida, aquelas que vivem de acordo com sua atribuição são chamadas de cisgêneras. A denominação trans é um termo guarda-chuva, porque abarca diversas identidades possíveis, como transexuais, travestis — expressão representativa da realidade brasileira —, não binários, *queers*, gênero fluido, entre outros (Teixeira, Grave, Aires & Pereira, 2021). Neste texto, utilizaremos majoritariamente apenas a expressão “trans” em vez de transgênero/a/e para que a leitura se torne menos repetitiva.

Quanto à pré-citada visibilidade, um dos contextos mais expressivos em que foi possível observar tal mudança foi o audiovisual, com um aumento significativo de produções que passaram a narrar vivências trans (Silva, 2018). Da mesma forma, atores e atrizes trans começaram a ser escalados para esses projetos, alcançando também maior espaço midiático. Esse movimento já reflete uma inflexão em relação às décadas anteriores, nas quais esses

papéis eram interpretados majoritariamente por pessoas cisgênero (Haelter, Dhaenens & Bauwel, 2022).

Explorando essa temática, filmes como *Transamerica* (Tucker, 2005), *Boys Don't Cry* (Peirce, 1999), *Dallas Buyers Club* (Vallée, 2013) e *The Danish Girl* (Hooper, 2015) renderam nomeações em prêmios de grande relevância no contexto hollywoodiano aos artistas cis que interpretaram essas personagens. Respectivamente, Felicity Huffman foi indicada ao Oscar, enquanto Hilary Swank, Jared Leto e Eddie Redmayne ganharam a estatueta. A vitória do último é considerada por Favero e Maracci (2019) como um dos pontos-chave para a discussão da representação trans.

As obras citadas acima, como outras semelhantes, apesar de terem representado uma brecha para que a transgeneridade fosse debatida socialmente, também reproduziram concepções estereotipadas em relação às identidades trans. Havia uma associação demarcada entre a transgeneridade, a violência (Silva, 2018) e a psicopatologização, além de uma postura transmedicalista, ao relacionar o ser trans à necessidade de intervenções médicas (Favero & Maracci, 2019).

No entanto, conforme mencionado anteriormente e discutido por Haelter, Dhaenens & Bauwel (2022), a década de 2010 representou uma mudança significativa. Houve o estabelecimento de obras que passaram a priorizar não apenas o relato dessas histórias, mas também a presença de atrizes e atores trans em posições de protagonismo. Nos Estados Unidos, produções como *Orange Is the New Black* (Kohan, 2013–2019) e *Euphoria* (Levinson, 2019–) impulsionaram a projeção midiática das atrizes Laverne Cox e Hunter Schafer, mulheres trans.

De modo semelhante, a série *Pose* (Murphy, Falchuk & Canals, 2018–2021), reconhecida por sua abordagem ficcional da cultura *ballroom* em Nova York, destacou-se pelo elenco majoritariamente composto por atrizes trans (Favero & Maracci, 2019). Entre elas, a atriz MJ Rodriguez foi indicada a prêmios de peso no contexto hollywoodiano como o

Emmy e o Globo de Ouro, sendo a primeira mulher trans a ganhar o segundo (Sá & Brichita, 2023). Ainda nesse contexto, o *reality show RuPaul's Drag Race* (Charles, 2021) alcançou grande visibilidade ao apresentar, em sua décima terceira temporada, o primeiro homem trans competidor, Gottmik.

Da mesma forma, em outros países também houve feitos notáveis nessa direção. Na Espanha, a série *Veneno* (Calvo & Ambrossi, 2020) narra a vida de Cristina La Veneno, figura pública notável no país. A série foi elogiada tanto por seu diverso elenco de atrizes trans quanto pela complexidade ao retratar os diferentes momentos da vida de sua protagonista, sem sujeitá-la a uma única interpretação de sua identidade trans (Ingenschay, 2023). Já no Chile, o filme *Una mujer fantástica* (Lelio, 2017) foi o vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2018. Essa foi a primeira vez que um longa-metragem protagonizado por uma mulher trans, a atriz Daniela Vega, venceu a categoria (Sá & Brichita, 2023).

No contexto brasileiro, filmes como *Bixa travesty* (Goifman & Priscilla, 2018), documentário semificcional sobre a vida da multiartista e ativista Linn da Quebrada, que também fez parte do elenco da série *Segunda chamada* (Faour & Spadaccini, 2019–2021), receberam prêmios em festivais internacionais e nacionais. Ademais, telenovelas globais, de grande impacto no cotidiano do país, também contaram com atrizes e personagens trans, como em *A Dona do Pedaço* (Carrasco, 2019), *Renascer* (Luperi, 2024), *Bom sucesso* (Abreu, 2019–2020), entre outras (Moreira, 2020, Silva, Babi & Miranda, 2023).

O desenvolvimento de obras que abordam as vivências de pessoas trans impulsiona os debates sobre a questão de gênero e transgeneridade. Da mesma forma, ao investir em narrativas que exploram aspectos subjetivos de forma complexa, o audiovisual vem apostando em um rompimento com as visões objetificadas relacionadas à violência e à psicopatologia que permearam os filmes e séries até a década de 2010. Esse redirecionamento potencializa uma nova interpretação dos sentidos sociais que a transgeneridade pode ter.

Bakhtin e Volochinov (2006) afirmam que os enunciados e estilos adotados para as transmissões refletem as relações que a sociedade estabelece com as questões sociais. Nesse sentido, a representação da transgeneridade no audiovisual é sempre atravessada pelo contexto sócio-histórico em que ela é realizada. Logo, considerando a violência sistemática enfrentada pela comunidade trans, assim como pelos avanços de direitos recém-conquistados, o objetivo deste estudo é analisar as representações e os significados culturais e pessoais que elas geram nesse grupo social.

Para compreender, então, como esses sentidos se formam, é necessário contextualizar como é a realidade das pessoas trans no contexto brasileiro atual. Logo, como foi discutido acima, a invisibilidade perpassa o cotidiano da transgeneridade, reflexo da marginalização a que esse grupo é submetido. Através dos rompimentos dessa margem, a população trans vivencia uma realidade de avanços em direitos básicos, fruto do trabalho árduo do movimento trans em articulação com outros movimentos sociais (Passos, 2022).

Apesar das conquistas sociais e de uma maior visibilidade midiática e política, a população trans ainda enfrenta uma série de violências que dificultam a experiência de uma vida plena. São inúmeras as condições desumanizantes às quais as pessoas trans são submetidas desde o início do processo de identificação que atravessam enquanto pessoas dissidentes de gênero. Entre essas vivências comuns, podem ser citadas como as mais graves: a quebra de vínculo familiar motivada pelo preconceito do núcleo central e a exclusão sistemática do mundo do trabalho, o que por muito tempo forçou muitas travestis e mulheres trans no Brasil a utilizarem a prostituição como principal fonte de renda. Além disso, as pessoas da comunidade enfrentam a negação do direito à plena circulação na cidade, o que as torna vulneráveis a ataques verbais e físicos. Isso se expressa nos alarmantes números de mortes de pessoas da comunidade (Silva et al., 2022).

O Brasil é um dos países com números mais preocupantes de LGBTfobia e, em especial, de transfobia. A Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA) publica

anualmente um dossiê compilando dados acerca de assassinatos e violências contra a vida de pessoas trans. No relatório referente ao ano de 2024, foi apontado que 122 pessoas trans foram assassinadas, uma redução de cerca de 18 por cento em relação ao ano anterior. No entanto, os números ainda são altos e expressam a iminência da violência que perpassa a população. Dentre as vítimas, 117 mortes foram de mulheres trans e travestis, e 5 de pessoas transmasculinas (Benevides, 2025).

A questão racial é outro fator que atravessa o estigma vivenciado pelas pessoas trans, como afirma o relatório:

Em 2024, dentre os 86 casos em que foi possível determinar a raça/cor das vítimas, observou-se que pelo menos 67 casos, 78% das vítimas, eram pessoas trans negras (pretas e pardas, de acordo com o Estatuto da Igualdade Racial), explicitando-se ainda mais os fatores da desigualdade racial nos dados de assassinatos contra pessoas trans. [...] cenário que vem se repetindo anualmente desde o início desta pesquisa. Embora reconheçamos que a questão racial aconteça de diversas formas e contextos em cada região/estado, assim como precisamos aprofundar uma discussão sobre colorismo e racismo estrutural, não restam dúvidas de que é a população trans negra a que vem sendo o alvo preferencial do racismo transfóbico (Benevides, 2025, p. 75).

A inserção desses dados é quase um elemento comum entre trabalhos acadêmicos que tratam das transgeneridades (Favero, Marini & Senna, 2023). Todavia, debater esse assunto e trazer atenção à gravidade expressa nesses números é uma tentativa de conscientizar aqueles que estão alheios às violações de direitos humanos enfrentadas por essa parcela da população. É importante mencionar que foi uma escolha do autor não iniciar o texto abordando esses

números, para que se possa pensar em aspectos relacionados à transgeneridade além da violência, ainda que não se possa ignorar seu impacto na vida da população trans.

Representações Trans no Cinema

Como foi dito anteriormente, a representação e a visibilidade midiática da transgeneridade são um processo gradual, ainda em disputa (Teixeira et al., 2021), cuja trajetória é marcada pela exclusão e pela propagação de estereótipos (Silva, 2018). Enquanto um processo em disputa, a GLAAD (*Gay & Lesbian Alliance Against Defamation*), instituição estadunidense que anualmente realiza um relatório acerca da representação LGBTQI+ no cinema, contabilizou apenas três personagens trans no ano de 2025 entre 181 LGBTQI+. Segundo o coletivo, isso representa uma queda significativa em comparação a 2022, quando foram catalogadas 13 obras com representatividade trans. Essa queda nas produções reflete também como as pessoas dissidentes de gênero, em especial as pessoas trans, têm sido alvo de ataques por parte da extrema-direita nos últimos anos.

Antes de aprofundar as problemáticas que perpassam sistematicamente filmes com pessoas trans, é importante compreender qual é a importância do cinema enquanto objeto de produção de sentidos sociais. A humanidade, desde suas primeiras formações em comunidade, desenvolveu diversos recursos para buscar representar seu cotidiano. Maturana (2001) afirma que nós, seres humanos, existimos na linguagem e, por meio dela, codificamos nossas experiências.

Portanto, é nessa tentativa de codificação que o cinema surge no final do século XVIII. A partir desse momento, passa a ser desenvolvida uma linguagem própria desse fazer, que se encontra em incessante construção (Peromingo & Herrero, 2025). Bakhtin & Volochinov (2006) argumentam que a ideologia utiliza as linguagens, em suas múltiplas possibilidades, para propagação de ideias. Ao ser materializado, o signo torna-se não apenas

uma mera representação ideológica, mas é sujeito a outros processos de significação, considerando que cada indivíduo realiza uma mediação individual, atravessada por outros significados produzidos até ali.

O cinema, como qualquer outra linguagem, está situado também nessa capacidade de propagação ideológica. Dessa forma, os valores impressos no cinema muitas vezes contribuem para o *status* de marginalização de grupos sociais, como é o caso de pessoas trans. No entanto, assim como ele reflete, pode refletir o olhar limitador de seus criadores e investidores; ele também pode ser um meio pelo qual coletivos marginalizados se expressam e contribuem com alternativas às cadeias de pensamento vigentes (Amor Divino & Lima, 2022).

Considerando o que foi discutido acima e o caráter que a transgeneridade ocupa de subversão de uma ordem ideológica binária, a presença de pessoas trans e demais identidades *queer* no audiovisual sempre foi complexa. Essa baixa representação da comunidade LGBTQI+ como um todo sempre foi também reflexo da tentativa de obscurecimento à qual as existências *queer* são submetidas.

"*Queer*" é um termo em inglês que se refere a tudo aquilo que é estranho às normativas de gênero binário. Não há uma tradução exata para seu significado na língua portuguesa, mas "esquisito" seria próximo em sentido. A expressão foi ressignificada pelo movimento LGBT+ nos Estados Unidos em meados da década de 1980: em vez de xingamento, tornou-se uma identidade política. É a partir desse resgate que a teoria *queer* surge, estudando diretamente essa dissidência da norma e como essa gama de pressupostos opera (Miller, 2022).

Neste estudo, essa expressão será utilizada compreendendo que a transgeneridade é intimamente ligada ao ser *queer* e que, politicamente, essas vidas são vulneráveis a essa perspectiva normatizadora. A expressão compreende, acima de tudo, uma postura de

rompimento e insistência em desafiar aquilo que é dado como regra natural pelo binarismo biologicista.

Essa referida baixa representatividade reflete a relação social estabelecida com as vidas LGBTQI+. Na perspectiva de Bakhtin (2006), a linguagem carrega os significados sociais atribuídos ao que está sendo enunciado. Ora, se as identidades queer e trans são historicamente tratadas como anormais, repugnantes, doentes, contrárias, um perigo, a forma como o cinema e outras mídias vão representá-las vai expressar esses valores (Favero & Maracci, 2019). Além disso, há uma tentativa de adequação a uma norma que não suporta essas existências (Zhu, 2025).

Estar presente não necessariamente significa estar sendo representado de forma que a subjetividade das personagens em questão seja considerada. Isso ocorre uma vez que esse mesmo sistema tenta destituir as pessoas queer de suas subjetividades, reduzindo-as a objetos que simbolizam abjeção (Butler, 2019). O termo "cistema", com o prefixo "cis", representa o sistema de gênero que institui as normas sociais e será utilizado como afirmação política neste texto (Righetto, 2022).

A assimilação das identidades queer em um contexto *mainstream* não é um processo homogêneo puramente dividido entre negativo e positivo, mas um reflexo de como se tornou importante para o capital investir também nessas narrativas enquanto parte da cultura (Rahman & Huda, 2024). Essa mudança não vem sem um contraponto, entretanto, porque procede de um lugar em que essas expressões se tornam homogeneizadas, atribuindo uma norma também para essas existências, o que por si só vai em uma direção oposta do que significa ser queer e ser trans. Rahman e Huda (2024) concluem que, essa representatividade, ao mesmo tempo que simboliza visibilidade e reconhecimento, também está atrelada à mercantilização dessas expressões.

Vigotski, em *Psicologia da Arte* (2021), compreende a arte como uma criação ideológica, atravessada pelas outras inferências artísticas e pelo meio social que antecederam

qualquer criação. Ela não é apenas parte do desenvolvimento humano enquanto produto subjetivo, mas um potencializador desse mesmo desenvolvimento. O cinema enquanto linguagem carrega consigo esse potencial, e por essa razão é constituinte de uma psique tanto social quanto individual (Camargo & Souza, 202u).

O objetivo deste trabalho é analisar como as pessoas trans enxergam as representações de transgeneridade, considerando o que já foi levantado tanto sobre elas quanto sobre o cinema e o potencial de mudança de perspectiva que a arte promove. Outro aspecto significativo da parte empírica deste estudo é voltar a escuta para as pessoas trans, promovendo um espaço no qual suas percepções sobre a temática em questão sejam tratadas como dados relevantes. A partir desse encontro, busca-se compreender como elas têm percebido suas experiências de gênero e as representações de transgeneridade (Haelter, Dhaenens & Bauwel, 2022).

Em contrapartida, a psicologia, enquanto um saber institucional e científico, carrega a responsabilidade de promover os direitos humanos. É dever dessa área pensar em formas de fomentar a escuta, o acolhimento e a promoção da mudança social, que não precisa ser protagonizada exclusivamente por ela, mas deve estar presente nos processos de transformação. Nesse sentido, um trabalho fundamentado na psicologia também deve funcionar como ferramenta de escuta de demandas que frequentemente são minimizadas em uma ciência que ainda opera sob uma lógica cis-heteronormativa (Favero, Marini & Senna, 2023).

Linguagem Inclusiva

Considerando os aspectos político-sociais que atravessam a comunidade trans, grupoo qual este trabalho se propõe a compreender, é imprescindível analisar quais debates têm constituído a disputa por direitos dessa população. Entre eles, desde o final da década de

2010, é notória a importância que as discussões em torno das linguagens neutra e inclusiva têm obtido nas esferas legais e midiáticas (Magalhães, Cardoso, Porto, 2022; Lau, 2019).

Destarte, define-se como linguagem neutra a adoção de práticas que não demarquem o gênero na língua, sendo chamada também de linguagem não binária (Noronha, 2023). O principal objetivo está na promoção de um discurso que contemple identidades de gênero que vão para além do binário masculino e feminino (homem e mulher), como é o caso de pessoas não binárias. Já a linguagem inclusiva concentra-se na utilização de expressões que evitem estereotipar a posição dos papéis de gênero. São utilizadas expressões que buscam englobar as pessoas referidas sem a marcação da neutralidade pelo masculino (Covas & Bergamini, 2021).

Como supracitado, este trabalho carrega consigo a preocupação em ser inclusivo com quem participa deste estudo e com o coletivo que representam. Por isso, é imprescindível considerar como a linguagem é um meio pelo qual se manifestam os valores políticos, culturais e sócio-históricos, sendo uma temática que se torna importante abordar quando o assunto é diversidade sexual e de gênero (Magalhães, Cardoso, Porto, 2021).

Hohendorff (2024) reflete a importância de discutir a questão da linguagem neutra e inclusiva por parte do saber psicológico, área de conhecimento que pauta este trabalho. A suposta neutralidade científica ignora os processos sócio-históricos daquilo que constitui a epistemologia dos saberes, e a psicologia não está isenta dessa crítica. Segundo o autor, a incorporação de práticas inclusivas, como as citadas, reflete o alinhamento da psicologia com a promoção de direitos humanos, o que está previsto no manual da APA.

Considerando o exposto, não seria coerente, em uma postura autocrática do autor que também é membro da comunidade LGBTQI+, produzir um texto que não esteja atento a essa questão. Propõe-se, então, a utilização de linguagem inclusiva a fim de neutralizar o discurso.

Dessa forma, com o objetivo de “neutralizar” esse discurso, será adotado, sempre que cabível ao texto, o uso da palavra “pessoa”. Por exemplo, em vez de “os participantes” ou “as

participantes”, será adotado “as pessoas participantes”. Essa adaptação é feita tendo em vista que nem todas as pessoas trans se identificam com os pronomes masculinos ou femininos, sendo incoerente aplicar essas flexões de gênero em um trabalho sobre esta temática. Além disso, algo em comum que todas carregam é serem pessoas, palavra que assume aqui poder neutralizador para uma prática inclusiva.

Estrutura

A organização desta pesquisa apresenta uma introdução, na qual se problematiza o tema em questão e se definem os objetivos deste estudo. O primeiro capítulo, por sua vez, é uma revisão da literatura que busca investigar o que tem sido debatido sobre a relação entre transgeneridade e cinema. Essa revisão mostrou que muitos dos artigos usam a teoria queer como base teórica, especialmente os trabalhos de Butler (2018, 2019), Foucault (2001, 2007, 2009) e Preciado (2022, 2011), que são frequentemente mencionados.

O segundo capítulo explora a conexão entre a psicologia do desenvolvimento e a teoria queer, entendendo o gênero como um processo cultural humano. A primeira parte, "O desenvolvimento humano", emprega autores como Vigotski (2021, 2007, 1999) e Bakhtin e Volochinov (2006) para analisar como a conexão com a cultura e a ideologia contribui para a construção de nossa linguagem e identidade. A "Teoria Queer" investiga as concepções de gênero que a epistemologia tem questionado. Para fundamentar as questões levantadas no estudo, são fundamentais os conceitos de performance (Butler, 2018) e tecnologia de gênero (Lauretis, 1987).

Após entender a conexão entre cultura e gênero, analisamos a filmografia de Almodóvar e sua relação com a transgressão e o flerte com o cinema queer. Nesta seção, intitulada "Por que Almodóvar?", explicamos a escolha dos filmes *Todo sobre mi madre* e *La piel que habito* (Almodóvar, 1999, 2011). O capítulo 5, intitulado "*Transfake* e Outras

Problemáticas", aprofunda alguns aspectos previamente abordados sobre a representatividade trans no audiovisual. Além de abordar a questão do *transfake*, discutimos a desempregabilidade trans, a violência contra pessoas trans e o que elas representam na sociedade.

Em seguida, discutimos o método, que envolveu a apresentação de dois filmes, seguida de um debate com as participantes Gilda e Cláudia, uma travesti de 26 anos e uma pessoa não binária de 21. Uma participante destaca que o audiovisual teve um papel fundamental em seu desenvolvimento como dissidente de gênero, enquanto o segundo participante cita a internet e as redes sociais como meios que o trouxeram mais perto da transgeneridade.

Na seção "Resultados e discussão", examinamos as declarações dos participantes, o que resultou na criação de um mapa semiótico. A partir dessas reuniões, chegou-se à conclusão de que os filmes de Almodóvar fomentam uma discussão queer. No caso de *Todo sobre mi madre* (1999), isso acontece por meio da apresentação de personagens trans com suas particularidades, quebrando narrativas fatalistas e propondo um cinema repleto de possibilidades. Porém, também entendemos que o cinema do diretor reflete uma perspectiva ultrapassada de gênero, que não abrange todas as discussões sobre gênero, corpo e transgeneridade que foram desenvolvidas nas últimas décadas desde a estreia dos filmes em questão.

CAPÍTULO 2

Revisão Sistemática da Literatura

O PRISMA é um modelo de revisão de literatura altamente recomendado por apresentar uma série de critérios necessários para a execução de um trabalho acadêmico feito com rigor. O *checklist* consiste em 27 itens que sistematizam a busca por produções de acordo com o tema a ser investigado, filtrando o que mais é adequado na busca. A partir disso, a pessoa pesquisadora consegue ter um contato qualificado com os estudos feitos dentro do seu campo, sendo possível identificar lacunas, recorrências, discordâncias etc. (Monher, Liberati & Altmann, 2015).

Para este trabalho, foi realizada uma revisão, considerando justamente o exposto acima. A busca foi realizada na Plataforma Capes por meio dos seguintes descritores: “transgeneridade” OR “transexualidade” AND “cinema”. Dessa forma foram obtidos 90 artigos, com 11 sendo incluídos por se adequarem ao tema proposto. Quanto aos anos de produção, delimitou-se o período de 2014 a 2024. Todos os textos encontrados foram na língua portuguesa, porém não houve demarcação para idiomas.

No que se refere a cinema, considerando o número baixo de artigos obtidos na busca, foram aceitos para revisão trabalhos que abordassem obras televisivas. Isso ocorre uma vez que são parte significativa da produção audiovisual brasileira e possuem forte impacto no cotidiano do país. Em alguns contextos, superam a popularidade e o impacto social de filmes, como é o caso das telenovelas. No entanto, essa escolha não subentende que novelas, séries e filmes se tratam da mesma coisa, mas sim de produções feitas compartilhando uma linguagem e técnicas em comum.

Dentro desse cenário, 5 dos 11 artigos abordam produções televisivas. Tal fato pode refletir um interesse reduzido em ter o cinema como objeto de análise. Isso ocorre apesar de

sua relevância na cultura de massa e da existência de estudos que exploram sua relação com o gênero, como aponta o conceito de Tecnologia de gênero de Lauretis (1987).

Um ponto importante a ser destacado é que, dentre os 11 artigos selecionados para a revisão, 4 eram produções de um mesmo autor, Diego Gouveia Moreira (2020, 2021, 2023, Moreira & Nascimento, 2023), docente do curso de Comunicação da UFPE. Esse dado é relevante porque indica que há um número baixo de pesquisadores envolvidos na temática da transgeneridade, que venham se propondo a desenvolver um diálogo com um mediador cultural tão significativo como o audiovisual. Ademais, essa concentração de estudos feitos por uma mesma pessoa em um mesmo assunto pode ser limitante para uma diversidade teórica e metodológica nas pesquisas, impactando diretamente o desenvolvimento da temática.

Com essas questões postas, seguiremos para a discussão dos artigos selecionados. Optou-se por organizá-los a partir de categorias relacionadas ao estilo das obras analisadas por cada texto. A organização foi a seguinte: análise de programas de televisão (4 artigos); de documentários (4 artigos); de longas ficcionais (3 artigos). Dessa forma, a análise neste capítulo será concentrada em descrever brevemente cada um dos trabalhos dentro dos grupos em que se encaixam, discutindo suas contribuições e o que é possível estabelecer de diálogo entre eles.

1.1 Análise de Programas de Televisão

O artigo “Constituição de novos processos de subjetivação ligados à transgeneridade a partir de *Todxs Nós da HBO*” (Moreira, 2023) traça um panorama de como desde 2017 há um aumento de produções audiovisuais brasileiras que perpassam de alguma forma a temática da transgeneridade. Esse movimento acontece especialmente por meio da Rede

Globo, maior grupo de produção audiovisual do país (essa informação é também discutida em Moreira, 2020).

O autor destaca que há um aumento expressivo no número de obras que abordam as questões LGBTQI+ na década de 2010, especialmente as que se distanciam de um viés de escárnio dessa população, o que inclui uma representação consideravelmente mais humanizada da comunidade trans (Moreira, 2023). O autor discute, por meio de Lauretis (1987) e Foucault (2001, 2007, 2009), os conceitos de Tecnologia de Gênero e Dispositivo Educativo. Ambos focam o conceito de que o cinema é produtor de subjetividade; apesar de as ideias exibidas em tela serem postas como “dadas”, elas chegam até as pessoas mediadas por uma série de influências subjetivas que resultam em um significado próprio sobre as coisas no mundo, nesse caso sobre as concepções de gênero. Dessa forma, é discutido como as obras audiovisuais informam sobre o que é gênero, suas possibilidades e possíveis limitações (Moreira, 2023).

Para esse trabalho, o autor pesquisou a série da HBO chamada *Todxs Nós* (Egito et al., 2020). Moreira (2023) dividiu em três categorias os discursos analisados: 1 - Educação para gênero, na qual o personagem Rafa passa pelo processo de explicar, para as pessoas de seu convívio, a sua identidade de gênero; 2 - Adequação ao nome, categoria semelhante à anterior, na qual o personagem aborda as questões referentes à mudança de nome; 3 - Combate à transfobia, em que são exibidas, na série, as violências vivenciadas por pessoas trans e a importância de políticas públicas no combate a elas, especialmente por meio do SUS.

Além disso, o autor considera que a série faz um bom uso de seu espaço representativo enquanto dispositivo educativo de gênero, mas salienta que ela se torna repetitiva e que poderia ter utilizado o tempo para aprofundar outras questões de LGBTfobia como um todo. Um ponto importante destacado é como a série compreende gênero enquanto

algo cambiante, fruto de movimentações culturais, principalmente na constituição do personagem Rafa, que ao final da temporada se entende enquanto homem trans.

A relação entre gênero e fluidez também é abordada em “Liberdade de gênero, programa do GNT, e a instauração de novos processos de subjetivação ligados à transgeneridade”. Neste trabalho, Moreira (2021) analisa *Liberdade de gênero* (Jardim, 2016–2017), programa do canal televisivo GNT, parte do Grupo Globo, e faz uma reflexão acerca de novos processos de subjetivação ligados à transgeneridade.

O autor destaca o aumento de produções com a temática LGBTQI+, especialmente pelo Grupo Globo, e também o que diferencia Liberdade de gênero do que é comumente vinculado às pessoas trans na TV. Utilizando principalmente Foucault (1995, 2001, 2007, 2009) e De Laurentis (1985), o autor explica como a mídia atua como dispositivo constitutivo de subjetividade para abordar a importância do programa analisado.

A partir do exibido na série, Moreira (2021) faz a separação de quatro categorias de análise:

1 - Educação para gênero e sexualidade, na qual o programa apresenta uma série de vivências diversas e estabelece que a performance de gênero não é universal para cada pessoa. Além disso, é exibido um glossário com termos ao longo dos episódios.

2 - Afeto como condutor das narrativas de aceitação: aqui a série já se diferencia por não se utilizar do grotesco e do humor em sua abordagem; ela vai por meio do afeto e das relações ao redor das personagens. A presença da família demonstra que, apesar da dificuldade de aceitação por parte desse núcleo, é possível superar esse sentimento e ser afetuoso.

3 - Novas configurações profissionais para pessoas trans quebram a noção de que pessoas trans são unicamente profissionais do sexo e mostram outras possibilidades de atuação para esses indivíduos, quebrando um paradigma que discrimina a comunidade, em especial as que se aproximam de um ideal de transfeminilidade.

4 - Abordagem de procedimentos cirúrgicos e farmacoterápicos: o programa exhibe tanto posturas de pessoas que viam a necessidade de realizar algum tipo de procedimento quanto aquelas que não, o que demonstra novamente a flexibilidade com que o gênero atua na vida dessas pessoas e quebra expectativas da cisgeneridade de que certos gêneros precisam estar alinhados a determinados atributos.

O programa constrói suas narrativas ao redor das pessoas entrevistadas, alinhadas a discursos que circulam nos espaços LGBTs, guias educativos e academia. Por fim, o autor considera que a obra produz uma descontinuidade sobre os enunciados na televisão. No entanto, critica a falta de diversidade de classe social entre as pessoas entrevistadas, sendo a maioria delas de classe média, além de sua exibição ocorrer em uma emissora de canal fechado, conhecida por ter como público mulheres brancas, o que não necessariamente promove rupturas suficientes na sociedade.

O artigo “Uma análise sobre transmasculinidades presentes numa série da mídia televisiva” (Aguiar & Quadrado, 2018) também analisa o programa *Liberdade de gênero* da GNT (Jardim, 2016). Focando a discussão nas pessoas trans masculinas, é o único artigo lido na revisão a fazer esse recorte, o que indica que a transmasculinidade ainda é um assunto com pouco enfoque e atenção quando comparada às expressões ligadas à feminilidade, por exemplo.

Os autores discutem o conceito de pedagogia cultural para justificar a análise dos episódios. Eles entendem que obras midiáticas possuem o poder de informar a sociedade e promover desenvolvimento de identidade, especialmente pela vinculação em uma rede grande de televisão. Isso dá mais veracidade ao que está sendo trazido.

O texto, apesar de citar Butler (2002), traz a noção de nascer de determinado sexo, aqui no caso feminino, porém demonstra o entendimento de que o gênero se estabelece por meio de expectativas sociais criadas até mesmo antes de cada pessoa nascer. Nas falas das pessoas entrevistadas, sugere que a transgeneridade é uma questão que movimentava essas

peessoas desde a infância, questionando e burlando normas esperadas para quem é socializado como mulher. A questão de mudanças corporais também é citada, mas é pontuado que existem pessoas que escolhem não passar por elas, assim como há as que sentem grande necessidade dessas mudanças.

As autoras pontuam que um trabalho importante da série é diferenciar sexualidade de identidade de gênero, retirando isso do guarda-chuva da homossexualidade. O texto pontua, assim como o anterior, que as escolhas estéticas da abertura também são parte de uma proposta de discurso, aqui no caso com a música Zero da cantora Liniker, mulher transexual, que fala sobre fazer bagunça nos sentidos: “Deixa eu bagunçar você /Deixa eu bagunçar você” (Liniker, 2015).

Apesar de a letra não falar diretamente sobre questões de gênero, o encaixe desses versos fez sentido à narrativa estabelecida pelo programa. Além disso, proporcionou destaque a uma artista trans em grande ascendência de sucesso crítico e comercial, que levantava muitas discussões acerca de sua identidade de gênero no início de sua carreira.

Ainda voltado para as produções do Grupo Globo, Moreira e Nascimento (2021) analisam como tem sido o tratamento dado a personagens trans em novelas da emissora. Em ““Meu nome é Natasha”: Novas narrativas sobre transgeneridade na ficção seriada brasileira a partir da conquista de direitos”, os autores iniciam problematizando que, apesar de a Constituição brasileira prever que as produções televisivas devem promover obras com teor educativo, essa diretriz frequentemente não é aplicada na prática.

O artigo foca então em como personagens trans foram abordadas na televisão após a decisão judicial acerca do direito de mudança do nome social. É feita uma recapitulação teórica de como o gênero passou a ser visto como um fator cultural e não unicamente biológico. A partir dos anos 60, os estudos voltaram-se para compreender o que era gênero.

A teoria queer, fortemente influenciada por Foucault e disseminada por autores como Judith Butler (2018, 2019, 2022) e Paul Preciado (2011, 2022), se debruça sobre a ideia

pós-identitária de que o gênero acontece no corpo como efeito cultural e não é inerente ao sexo de nascimento. Em materiais didáticos sobre direitos LGBTQI+ e transgeneridade, há a propagação dessas ideias, porém sem atribuir sexo como fator cultural, mas identidade de gênero sim (Moreira & Nascimento, 2023).

Dessa forma, as produções da TV Globo contabilizam 12 personagens trans em novelas e outras 4, incluindo minisséries. O estudo teve como objetivo analisar como foram representadas as 4 personagens trans após a decisão judicial do STF sobre mudança do nome e outras conquistas. O trabalho destaca que, antes dessas decisões, os demais personagens eram frequentemente retratados pelo humor e não eram costumeiramente interpretados por pessoas trans, caracterizando a prática de *transfake* (Moreira & Nascimento, 2023).

Entre as análises está Priscila de *Malhação: vidas que importam* (Jacobina, 2019 - 2020), e o foco dado foi o direito à mudança de nome. Os autores se equivocam ao pontuar que a mudança acaba com o preconceito; o que ela promove é uma diminuição à exposição por um nome morto que não condiz com a identidade da pessoa. Além disso, também pontuam outras violências que a população trans enfrenta e destacam a sensibilidade dos produtores em dedicar um tempo para isso na novela (Moreira & Nascimento, 2023).

Já as personagens Natasha e Michelly, de *Segunda chamada* (Faour & Spadaccini, 2019–2021) e *Bom sucesso* (Halm & Svartman, 2019–2020), respectivamente, são alvos de transfobia ao utilizarem o banheiro feminino durante as tramas. No entanto, as personagens conquistam esse direito sendo apoiadas por seus pares. Apesar de não citarem leis nas obras, essa representação contribui para uma discussão social sobre o assunto (Moreira & Nascimento, 2023).

Em *A Dona do Pedaco* (Carrasco, 2019), Britney é alvo de preconceitos no trabalho e, segundo os autores, é, junto de *Malhação* (Jacobina 2019-2020), o único núcleo que cita leis diretamente. Porém, a personagem recebe tratamento ambíguo; apesar da discussão sobre transfobia, ainda é alvo de piadas e elas não são problematizadas em cena. O texto poderia ter

aprofundado, de alguma forma, o impacto que a televisão, enquanto Tecnologia de gênero (Lauretis, 1989), possui, especialmente considerando sua importância para o cotidiano brasileiro.

A partir das discussões feitas por esses 4 artigos, percebe-se que, desde a década de 2010, há a ocorrência de uma mudança significativa no tom que norteia a presença de pessoas LGBTQI+ em obras televisivas, em destaque aqui a transgeneridade. É nítido que parte dos programas adota uma abordagem que pode ser associada a uma postura didática, com uma preocupação em explicar ao público o que é ser trans, o que é identidade de gênero e diferenciar isso de sexualidade. Esse aspecto é importante porque o entendimento dessas questões é essencial para uma iminente diminuição da transfobia latente no país em longo prazo (Moreira & Nascimento, 2023).

No entanto, como afirma Moreira (2020), o objetivo de fazer um trabalho inclusivo nem sempre é coerente no resultado, e as obras ainda podem se tornar criações preconceituosas, como acontece com a personagem Natasha em *A Dona do Pedaço* (Carrasco, 2019). É reconhecido também, nesses artigos, o potencial transformador que o audiovisual carrega, modificando os sentidos antes enrijecidos.

1.2 Análise de Documentários

Quatro artigos analisam obras documentais, além dos já citados sobre televisão. O artigo “Transgente”: Mergulhos nas significações de corpos transgressores” utiliza o filme *De gravata e unha vermelha*, de Miriam Chnaiderman, de 2015, para explorar principalmente o que significa ser trans e transgredir dentro da sociedade. Melo e Ribeiro (2018) questionam as diferentes nomenclaturas atribuídas a pessoas dissidentes de gênero, afirmando que há um “delírio classificatório” que mais expõe como corpos trans são “outrificados” e

condicionados como anormais nessa dinâmica, além de limitar suas expressões, o que vai ao contrário do entendimento de transgeneridade adotado pelos autores.

Por meio de obras de Foucault (2006, 2007, 2013), a argumentação é que o sexo, a partir do século XVIII, passou a ser encarado unicamente como capacidade reprodutora, utilitária. A partir disso, uma série de instituições passou a funcionar como reguladoras para que ele cumprisse essa função. Para o autor, a transgressão está no sucesso que os indivíduos realizam ao impedirem o controle desses dispositivos sobre suas subjetividades.

O artigo faz um paralelo com a conceitualização foucaultiana de domínio do corpo enquanto parte de uma subjetividade para falar sobre como é o processo de tratamento de pessoas trans pelo SUS, no qual é necessário passar por uma série de processos para atestar a capacidade e o direito da pessoa de realizar o que deseja, ou seja, a sociedade novamente estabelecendo uma relação de poder. O texto termina questionando se é possível haver espaços heterotópicos, onde é viável viver vidas para além dessas opressões e supressões, questionando se o documentário poderia ser uma possibilidade de espaço dessa reinvenção subjetiva.

Em “Transgeneridade: uma análise da representação da identidade do eu e do estigma nas produções audiovisuais recentes”, de Ferreira, Cavalcante, Duarte & Monteiro (2017), são analisadas as falas de pessoas trans em 5 documentários a partir do conceito de Identidade do eu, de Goffman (2017). O trabalho foca a experiência trans enquanto experiência corporal, salientando os aspectos de disforia e os movimentos que pessoas trans fazem para lidar com isso. Inicia o texto falando que pessoas trans sentem a discordância entre sexo e gênero logo na infância, de forma determinista.

A questão das mudanças corporais é destacada pelas autoras como parte central dessa experiência, e elas questionam até mesmo a qualidade de vida das pessoas após a realização dos procedimentos que escolherem. Essa questão é um dos critérios principais para a escolha dos filmes, além do estigma e da identidade do eu.

O artigo posiciona sexo como algo estritamente biológico, macho e fêmea, e gênero como entendimento de si por meio do masculino e do feminino. Apesar de afirmarem em um ponto que gênero é perpassado por fatores culturais, afirmam que pessoas trans já nascem com a percepção de terem vindo ao mundo no "gênero oposto" e, a partir daí, fazem todo um processo para pararem seus sofrimentos, adequando-se a isso.

É um texto que se distancia do que tem sido discutido como concepção de gênero e transgeneridade, não apenas academicamente, mas também pelo movimento trans. As posições fatalistas e deterministas parecem ignorar que o processo de transição representa justamente um movimento transitório, que não há um lugar exato para parada, como se terminassem justamente de onde partiram: a binaridade.

Dois trabalhos fazem análise a partir do documentário *Laerte-se* (Barbosa & Brum, 2017), que conta a trajetória da cartunista Laerte Coutinho em seu processo de transição de gênero. Considerando que a artista passou por essas mudanças, psíquicas e físicas, aos olhos do público, compreende-se que há certo fascínio em entender como foi essa trajetória. O artigo “Precisamos Verdadeiramente De Um Verdadeiro Sexo? O Domínio Ético (Ser-Consigo) no Documentário “Laerte-Se”, de Inocêncio & Carvalho (2021), aborda como Laerte ora age em conformidade com as noções generalistas de gênero, ora em desconformidade, construindo o que é ser mulher para si mesma.

Assim como no decorrer do filme, ela gera tensionamentos sobre a heteronormatividade por meio dessas posições. Discutem também como o sexo é um construto utilizado para organizar o gênero; o corpo que não segue sua conformidade binária necessita ser readequado e visto como uma aberração. Apesar de avanços, em termos jurídicos, a transgeneridade ainda é julgada dessa forma. O corpo trans transgride culturalmente essa noção, apresentando novas possibilidades de vida.

Em “Identidade, gênero e Transgeneridade: A Construção Do Ser-Mulher No Videodocumentário “Laerte-Se””, Cordeiro & Rohling (2019) também analisam o

documentário *Laerte-se*. As autoras argumentam que, ao longo da obra, observa-se que alguns atributos, ainda que não vivenciados por todas as mulheres, são representados como fundamentais para a construção visual do que é ser uma. A materialidade corpórea é um constante diálogo entre significações com o mundo e consigo mesmas.

O artigo afirma que mulheres trans reforçam um ideal estético do que é ser mulher, ancorando-se em noções que resultam da relação do feminino com o patriarcado, sem realizar uma análise crítica de que esse suposto reforçamento não é um processo que se escolhe, mas ao qual se é condicionada. Não é mencionado nessa discussão que, quanto mais próximas as posturas de mulheres cis estão de um ideal de feminilidade, mais elas estão também sujeitas a um processo de “reforçamento”. Como postula Butler (2018), o gênero é uma ação constante feita, reforçada, para ser lida de determinada maneira; a pessoa engendrada precisa se adequar a uma série de posturas.

Existe uma série de normativas que variam de cultura para cultura para que se chegue à forma inteligível de homem e mulher. Porém, por serem normas preestabelecidas antes mesmo do nascimento do sujeito na cultura, não são sempre conscientemente vistas como culturais. Ora, uma mulher cis que escolhe, ou é condicionada, a agir de forma (supostamente) feminina é vista como uma parte natural do ser mulher, como se essa fosse sua posição basal, e não algo que é reflexo direto do seu meio.

O trabalho discute também como a identidade tem sido historicamente associada a uma noção genitalista, o que é refletido em toda a vida social. O exercício da feminilidade tem sido questionado pelos movimentos queer, feministas, gays, etc., gerando novas formas de experienciar a identidade no mundo para além de uma lógica genitalista. É importante, no entanto, que essa reflexão não se restrinja apenas a corpos dissidentes, sendo aplicada também para aqueles que estão em conformidade.

1.3 Análise de Longas Ficcionalis

Quanto aos artigos que falam de obras cinematográficas de ficção, são três os trabalhos. O primeiro é “Contraconduta de gênero e o estabelecimento de novas subjetivações em ‘Paloma’”, de Moreira e Nascimento (2023). O artigo inicia contextualizando a posição do Vaticano sobre uniões homoafetivas, que, apesar de apoiarem, não permitem que elas sejam realizadas dentro dos espaços religiosos da Igreja.

Os autores salientam a diferença do tratamento de pessoas trans no audiovisual hoje devido às conquistas da população LGBT, em que agora há a realização de obras mais humanizadas. Por meio de Foucault (1999, 2001, 2007, 2008, 2009, 2010), contextualizam como o poder é constituinte do saber e das relações; porém, nessa dinâmica de poder, há quem resista dentro dela e seja figura dominante em outros contextos. A noção de dispositivo é um instrumento de poder, e os meios de comunicação são agentes disso e promovem processos de subjetivação a partir disso.

O cinema é uma tecnologia de gênero e o cinema queer surge como um espaço de democratização de corpos para além da normatividade. A contraconduta é justamente o processo de se contrapor a esse poder e gerar novas formas de vida a partir disso. Os autores discutem, por meio de Preciado e Butler, como a heterossexualidade compulsória gera a normatividade de corpos.

A análise dos autores sobre os filmes é que *Paloma* (Gomes, 2022) não promove apenas uma repetição de sofrimentos, mas gera novas ações a partir das tentativas da personagem em seguir seus sonhos. Há falta de um enfoque no artigo onde se discuta momentos da narrativa, seus personagens e o que eles significam na obra em sua essência. O que não diminuiu a qualidade da discussão, mas, uma vez que a base para a análise é o filme, alguns pontos poderiam ter sido aprofundados para além da temática.

Em “A Fuga do Padrão Dicotômico de Homem e Mulher no Filme *A Garota Dinamarquesa*”, Paiva & Bastos (2022) analisam as figuras femininas em *A Garota Dinamarquesa* (Hooper, 2015), filme estadunidense de 2014, que conta a história de Lili Elbe, a primeira mulher trans com registros de uma cirurgia de redesignação sexual. Por meio das teorias de Lauretis (1994) e Preciado (2015), as autoras compreendem o gênero como algo que se constrói constantemente ao longo dos anos, e a mídia como uma propagação de tudo que é produzido no tecido social, incluindo o gênero.

O corpo é atravessado por discursos que moldam a forma como ele estabelece relações no meio social. As autoras questionam se foi apenas no momento em que Lili tem contato com tecidos e outros elementos que estariam relacionados à feminilidade que ela se compreendeu como mulher ou se sua esposa já percebia algo a ser explorado ali. O texto reflete como a figura da esposa é atravessada por uma relação doméstica, influenciando como ela lida com os processos do então “marido”.

No entanto, a discussão não foca em alguns aspectos que foram centrais na crítica a essa obra, especialmente a questão do *transfake*, ato de utilizar um ator cis para representar uma personagem trans. É um ponto importante porque essa representação a partir do real é essencial para a retirada de pessoas trans de um lugar de estranhamento. Um artigo discutindo esse filme poderia ter adotado uma postura crítica, complementando as discussões realizadas por muitas pessoas trans durante sua recepção, pois elas são as mais importantes nesse processo. Compreende-se também que há uma limitação de conteúdo na escrita acadêmica, e às vezes é necessário priorizar determinado tema em função de outros.

No ensaio ““Dá trabalho ser autêntica?”: breve estudo da performatividade nos corpos transgêneros de Almodóvar”, o autor inicia trazendo a noção de performance como uma ação que gera subjetivação. Oliveira (2015) faz assim um paralelo com performance artística e performatividade de gênero de Butler (1997) dentro da obra de Pedro Almodóvar.

O autor contextualiza em que período o diretor cresceu e o que motiva suas obras a terem um caráter tão provocativo, principalmente em razão do franquismo na Espanha. Ele pontua que, no entanto, Almodóvar não descarta completamente o que há de tradicional, mas insere as vivências queers ou dissonantes de uma normatividade nesse contexto, tornando-as possíveis no imaginário. A partir de Foucault (1998), discute o conceito de heterotopia foucaultiana e a suspensão dessa lógica de dominação/normatização.

Discute *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999) e como as personagens trans presentes quebram a expectativa de que o sexo determina o gênero, causando assim rupturas no paradigma heteronormativo. A perspectiva de seus filmes como obras queer surge justamente da possibilidade da transformação dada a essas personagens, o que se expressa principalmente pelo discurso da personagem Agrado, corroborando o que afirma Butler sobre como o gênero é montado e mimetizado.

O texto teoriza sobre como a exclusão afeta corpos dissidentes por eles não seguirem a ordem esperada, pela quebra da expectativa da performance heteronormativa. O autor afirma que Almodóvar subverte clichês hollywoodianos sem reduzir pessoas trans somente àquelas que acreditam em si como mulheres, mas como pessoas que querem expressar sua identidade feminina, somada a outros aspectos de suas personalidades.

CAPÍTULO 3

O Desenvolvimento Humano

Um dos principais objetivos da composição teórica deste estudo é estabelecer um diálogo entre a psicologia do desenvolvimento e a teoria queer, considerando que a cultura exerce para ambas uma influência essencial na constituição identitária (Moura & Oliveira, 2024). Para aprofundar essa perspectiva, é necessário resgatar os conceitos de Vigotski acerca dos planos genéticos do desenvolvimento discutidos em obras como *Pensamento e Linguagem* (2021) e *A Formação Social da Mente* (2007), entendendo assim a importância do meio social nessa perspectiva. Como atentam Moura et al. (2016), a organização como plano genético foi feita por Wertsch (1985). Os planos genéticos se organizam da seguinte forma:

“[...] integram o plano da filogênese (história da espécie); da ontogênese (história do próprio indivíduo); da sociogênese (história do grupo cultural) e da microgênese (história da formação de cada processo psicológico específico em curto prazo, bem como das experiências vividas pelo indivíduo). [...] Assim, o desenvolvimento e a transformação dos indivíduos acontecem ao longo de toda a vida e é resultado (*sic*) da interação entre esses quatro planos (Moura et al., 2016, p. 3).”

A filogênese refere-se aos processos evolutivos que compõem a espécie, entre eles os processos neuropsicológicos, que possibilitam que os seres humanos estabeleçam relações sociais entre si. Já a sociogênese diz respeito aos processos culturais que se desenvolvem em sociedade, como, por exemplo, os sentidos de gênero, assimilados em um contínuo processo

sócio-histórico. A ontogênese resulta, então, da relação entre a filogênese, a sociogênese e as microgêneses, processos singulares que compõem a história de vida de cada pessoa. Da mesma forma, a ontogênese também produz efeitos na sociogênese, influenciando-a em diferentes níveis (Vigotski, 2021, 2007).

Os processos culturais de um grupo não são lineares e não podem ser interpretados a partir de uma lógica binária, que se divide unicamente entre positivo e negativo. A cultura acontece em uma complexa gama de dialogismos entre práticas, acontecimentos, leis e, principalmente, pelo contato entre diferentes agentes.

Hermans et al. (2017) argumentam sobre a importância de se considerar o ambiente como constituinte de identidade, o que acreditam ser um aspecto por vezes ignorado na perspectiva ocidental. Segundo Vigotski (2007), a introdução de um novo ser à vida é sempre atribuída a um sistema de comportamentos sociais, indicando que, desde o início do desenvolvimento, uma série de sentidos culturais impactam a formação. Neste trabalho, é destacada a questão de gênero, mas outros atravessamentos são tão constituintes de subjetividade quanto.

A cultura como a conhecemos hoje é demarcada por ideologias de dominação que produzem diferentes graus de opressão. Althusser (1985) define ideologia como uma representação imaginária de ideais, cujo objetivo é constituir sujeitos. Assim, o autor define os Aparelhos Ideológicos como instituições não estatais que funcionam para regular essa ideologia. Estes são amparados pelos Aparelhos Repressivos, instituições estatais que funcionam com o mesmo objetivo, mas por meio da força e da coerção.

O desenvolvimento humano é então atravessado não apenas pela cultura, mas por todas as ideologias que a constituem (Vigotski, 2021). Dessa forma, a subjetividade se dá em uma soma complexa de sentidos a partir do contato com o outro e consigo. Nessa dinâmica, compreende-se que os seres humanos estão em um constante processo de desenvolvimento,

porque continuamos a desenvolver nossa subjetividade em um processo contínuo (González-Rey & Martínez, 2017).

Por meio do dialogismo cultural, os significados ontogenéticos e filogenéticos são assimilados e, então, uma palavra, um gesto, uma informação passam a ter sentido (González-Rey & Martínez, 2017). Essa construção é feita num contínuo vaivém, como define Vigotski (2021), não esgotando suas possibilidades de significação. Da mesma forma, subjetivamos o gênero. Em determinado momento do desenvolvimento, são interpretadas, por meio das normas e vivências, categorias como “homem” e “mulher”, assim como outras possibilidades de identidade.

Dessa forma, a identidade de gênero se organiza, então, por meio do reconhecimento em determinada categoria, o que acontece tanto para pessoas trans quanto cis (Moura & Oliveira, 2024). No entanto, o gênero necessita de feitos para ser reconhecido, e é por meio deles que ele se manifesta concretamente. E seja por meio da ruptura com as normas estipuladas para cada corpo, ou na plena aceitação dessas normativas, ele gera significados subjetivos em cada pessoa (Butler, 2018).

González-Rey e Martínez (2017) argumentam que é possível se tornar sujeito de sua própria subjetividade por meio de um entendimento crítico do que a constituiu. É nesse sentido que os autores criticam como os processos ideológicos se tornam dominantes das subjetividades. Por meio das ideologias dominantes, é vivenciada então uma complexa carga de supressão subjetiva que influencia diretamente seu modo de vida e valores. No entanto, não é possível romper com tudo que nos subjugna na sociedade; o tornar-se sujeito é então um processo sem fim.

Quando LaRetis (1987) posiciona em seu texto clássico “Tecnologia de gênero” como o cinema — enquanto tecnologia de gênero — opera de forma dialógica, ela indica que esse meio pode tanto perpetuar uma ideia conservadora de gênero quanto subverter seus sentidos. Isso ocorre porque, segundo a autora, há um potencial subjetivo humano em jogo. Assim,

uma mesma representação pode gerar significados plurais, inclusive aqueles que rompem com aquilo que ela inicialmente propaga.

Para Bakhtin e Volochinov (2006), a linguagem acontece intermediada pelo contato que os seres humanos realizam uns com os outros. Um enunciado nunca carrega em si um único significado, mas sim uma série de sentidos construídos em uma complexa gama dialógica. Um mesmo filme, para diferentes pessoas, promoverá sentidos distintos, porque o ato de assistir àquela obra é perpassado por diferentes interpretações subjetivas (Camargo & Souza, 2025).

O cinema, a televisão, a música e as redes sociais têm sido elementos essenciais na constituição de uma realidade em que a transgeneridade tem se deslocado das margens e alcançado outras possibilidades de permanência e existência (Haelter, Dhaenens & Bauwel, 2022). Além disso, é importante considerar que a linguagem cinematográfica é realizada em uma complexa relação entre diferentes códigos, planos, trilha sonora, diálogos, montagem, entre outros. Esse pressuposto potencializa que séries e filmes evoquem sentimentos diversos por diferentes e múltiplas vias (Camargo & Souza, 2025).

A seguir será explorado o que é a teoria queer, como ela pode complexificar a questão do gênero como construção social e como ela afeta o desenvolvimento subjetivo.

A Teoria Queer

A teoria queer emerge em meados da década de 1980, a partir das inquietações sobre como o gênero vinha sendo tratado de forma tradicionalista nos meios acadêmicos e midiáticos. Por meio da articulação de estudos feministas, psicanalíticos e pós-estruturalistas, as teóricas desse campo buscavam compreender especialmente como o sexo tornou-se uma categoria biologicamente determinante para o gênero (Miller, 2022). A teoria queer continua

desenvolvendo estudos que objetivam compreender como o sujeito está inserido em uma dinâmica sócio-histórica que gendrifca a existência e estabelece relações de poder a partir dessa normatização (Alós, 2022; Salih, 2015).

Como discutido anteriormente, o termo "queer" é uma reapropriação de uma expressão utilizada como ofensa a pessoas que não se encaixam de alguma forma nas normativas de gênero. Não há uma tradução exata para a palavra em português, mas seu significado simboliza aquilo que é estranho, fora da norma. O novo sentido atribuído à palavra se estende também para o que o queer propõe enquanto pensamento e postura: que a não conformidade norteie a vida, sem que seja preciso abdicar da subjetividade em prol da conformação em um sistema que marginaliza quem não se adequa a ele (Miller, 2022; Alós, 2020).

O termo foi adotado por ativistas no contexto da epidemia da AIDS e posteriormente utilizado como nomeação teórica por Teresa De Lauretis (2021). Ambos os movimentos partem da busca da construção de um senso de unidade acerca de experiências que fogem à cis-heteronormatividade (Miller, 2022; Alós, 2020). Lauretis (2021) afirma que:

Meu projeto de “teoria queer” consistia em iniciar um diálogo entre lésbicas e homens gays acerca da sexualidade e nossas respectivas histórias sexuais. Esperara que, juntos, quebrássemos os silêncios que se haviam construídos (*sic*) nos estudos lésbicos/gay em torno da sexualidade e sua relação com o sexo/raça (por exemplo, o silêncio em torno das relações interracialis ou interétnicas). As duas palavras, teoria e queer reuniam a crítica social, o trabalho conceitual e especulativo que implica a produção do discurso (p.169).

Miskolci, em 2007, já contextualiza que apenas a investigação sobre as práticas homoafetivas e seus impactos sociais deixaram de ser suficientes para compreender o

fenômeno das existências queers, o que fez com que uma abordagem interseccional fosse continuamente explorada. Ele destaca, em especial, as contribuições decoloniais e dos estudos de negritude. Considerando os avanços nos direitos sociais desses grupos conquistados desde então, compreende-se também que essa perspectiva interseccional se tornou ainda mais emergente.

Nesse cenário, o termo "teoria queer" passou a ser amplamente utilizado no meio acadêmico. Miller (2022) destaca que Teresa De Lauretis, um dos nomes mais importantes desse movimento, foi pioneira ao utilizar a expressão em uma conferência sobre estudos lésbicos e gays na University of California, Santa Cruz. Em sua fala, a autora destacou a importância de estudar essas categorias, mas sem posicioná-las como desviantes, como vinham sendo tratadas historicamente.

Quanto ao desenvolvimento da teoria queer no Brasil, Pelúcio (2014) argumenta que sua apropriação no território brasileiro aconteceu de forma distinta do processo vivenciado pelas ativistas no início dos anos 1990. Enquanto nos Estados Unidos e demais países do Hemisfério Norte, as discussões surgiam em um contexto que somava luta acadêmica e militante, no Brasil a teoria chega principalmente por meio da academia. Isso causou uma resistência, argumentada pela falta de materialidade sócio-histórica presente nesses textos, que, supostamente, não correspondiam à realidade vivenciada pela comunidade no país.

Pelúcio (2014) e Miskolci (2007) argumentam que a teoria queer não foi originada nem desenvolvida unicamente por meio de teorias do Norte Global, mas sempre esteve em diálogo com as teorias decoloniais e da negritude. No entanto, Weimer (2021) tece uma crítica a respeito de como teóricas clássicas como Lauretis (1987), apesar de não descartarem o papel de raça e classe, posicionaram o gênero como um aspecto primário, colocando em segundo plano a relação intrínseca e interseccional de outros atravessamentos.

Outro ponto importante é que a principal autora queer a chegar ao Brasil foi Judith Butler, muitas vezes considerada como uma leitura difícil de ser realizada (Pelúcio, 2014).

Em uma análise sobre a autora, Salih (2015) argumenta que sua base filosófica pode ser um empecilho para quem busca uma leitura mais objetiva. Os seus textos não estão preocupados em serem facilmente palatáveis, nem em responder a todos os questionamentos possíveis a partir dos temas que ela trabalha.

O que Butler elabora em sua extensa bibliografia é justamente uma tentativa de disrupção dos próprios moldes da academia, ainda que firmemente inserida nela e por ela. Os seus trabalhos são realizados por meio de questionamentos que a própria autora constrói no decorrer do texto. Isso demonstra como, para ela, o conhecimento é uma elaboração dialógica constante, que nenhum dado social simplesmente está dado, e que as identidades são efeitos de discurso (Salih, 2015). Da mesma forma, a autora não descredibiliza o fator político dessa relação e nem a necessidade de transformação social (Butler, 2018; Alós, 2020).

Outro aspecto importante dentro da obra butleriana é como esse dialogismo atesta também como Butler está intimamente alinhada à filosofia queer de não adequação às normas vigentes (Salih, 2015). Embora sua produção não foque em ser uma experiência que se encaixe totalmente na normativa vigente, certas negociações ainda são necessárias para garantir e permitir que seu pensamento seja propagado.

O mesmo princípio vale para obras como este trabalho de dissertação, que, para que possa ser validado, é necessário que sua linguagem seja adaptada ao formato solicitado pelas instituições às quais ele responde. No entanto, essa adaptação não é o que o torna relevante, mas sim o conteúdo que ele pretende discutir. É necessário afirmar que a existência deste texto não busca cobrir todas as lacunas referentes à existência de pessoas trans e sua presença no cinema e no audiovisual, mas sim ampliar essa discussão e fomentar ainda mais subsídios para que uma representação mais adequada seja feita com o tempo.

Ainda considerando a problemática da “chegada queer” dentro da realidade latino-americana, houve elaborações de tradução do que seria o queer como uma tentativa de aproximação. Pelúcio (2014) descreve o processo:

Pensou-se em muitas traduções para o queer em países de língua espanhola e portuguesa: teoria torcida, teoria maricas, teoria da bicha louca, teoria veada, mas nenhuma “pegou”, pois não tinha a capacidade de incluir na ofensa latinizada um número vasto de estilos de vida considerados indignos pelo mainstream e, assim, colocados de fora do status da ciência. Aliás, as traduções carregavam consigo o lugar hegemônico dos homens homossexuais na produção de saber sobre sexualidades não normativas, denunciando, sem intenção, que a relação entre saber/poder pode ser também reproduzida nas margens. (p. 30)

Alós (2020) afirma que "não é possível 'traduzir' o queer sem grandes perdas de potencial teórico e político" (p. 3). Compreendo justamente que a adoção dessa expressão surge como uma posição afirmativa, que se coloca contrária às tentativas de assimilação dessas identidades que permeiam tanto o espaço da academia quanto o externo. O questionamento das identidades vigentes que o queer propõe é uma decodificação da cultura cis-heteronormativa, uma tentativa de rompimento com a norma social que trata como abjeta toda expressão que dela se distancia. Nesse processo, a teoria queer busca justamente compreender quanto é preciso abrir mão da subjetividade para estar adequado às normativas sociais de gênero (Preciado, 2022; Butler, 2019).

Gênero Como Desenvolvimento Humano

Considerando o exposto até o momento, este texto enfatiza como a teoria queer se orienta em uma perspectiva científica que busca a desconstrução de paradigmas cis-heteronormativos coloniais. Favero, Marici e Senna (2023) argumentam que, apesar da popularização do termo “cis”, o seu sentido muitas vezes é esvaziado, colocado em

disposição de mera divergência com o termo “trans”. Segundo as autoras, é necessário falar em cisnorma e reconhecer os feitos dicotômicos que ela impõe enquanto um sistema baseado na binaridade fatalista do sexo.

Essa ênfase dada às diferenças sexuais não é originada apenas de um discurso biologicista, que associa os órgãos genitais a um determinado gênero. Ela também é resultado de uma série de discursos socioculturais, que ao longo da história enfatizam diferenças não apenas sexuais e fortalecem, em diversas instâncias, a divisão entre homens e mulheres como seres opostos (Butler, 2019; Lauretis, 1987).

Essa separação se pauta, entre muitos fatores, na diferença do que supostamente há no homem que não há na mulher, e vice-versa, características humanas que foram sistematicamente associadas a polos de gênero. Passividade, delicadeza, cuidado, proteção são tratados ainda hoje como alguns aspectos relacionados exclusivamente à figura da mulher; e, em contrapartida, agressividade, força, perseverança são aqueles relacionados à figura do homem. Essa concepção binária ampara-se em um discurso que trata essas expressões como resultados de uma biologia humana pretensamente fatalista, única e universal (Butler, 2019).

Wittig (2022) contesta a suposta naturalidade do sexo e do gênero ao colocar o humano como fazedor desse gênero, enquanto seres com potencialidade e ação. A autora posiciona que aquilo que damos por natural no gênero é justamente o que nos condiciona a ele, chamando a parte física da formação dos construtos binários de “formação imaginária”. Em sua perspectiva, o sexo é uma marca aplicada pela heterossexualidade. Para a autora, a divisão biológica existe para justificar as diferenças de classe entre homens e mulheres, como na escravidão:

A ideologia da diferença sexual funciona como censura em nossa cultura ao mascarar, em nome da natureza, a oposição social entre homens e mulheres.

Masculino/feminino, macho/fêmea são categorias que servem para esconder o fato de que as diferenças sociais sempre pertencem a uma ordem econômica, política e ideológica. (Wittig, 2022, p. 32)

Para a autora, questionar as posições masculinas e femininas é se tornar sujeito, iniciar um rompimento da opressão:

Ao fazer isso, ao admitir a existência de uma divisão “natural” entre homens e mulheres, nós naturalizamos a história, presumindo que “homem” e “mulher” sempre existiram e sempre existirão. Mas não é só a história que naturalizamos: também os fenômenos sociais que expressam nossa opressão. (Wittig, 2022, p. 43)

Butler (2018) argumenta que o feminismo, enquanto categoria de defesa das mulheres, tornou-se falho ao supor que existe uma categoria estática do ser mulher, fechada e predefinida. No entanto, afirma que compreende a necessidade da definição de sujeito no campo político para a garantia de direitos, porém questiona se no feminismo isso não veio a limitar as pessoas adequadas dentro do ser mulher e como o léxico da linguagem discursiva feminista esbarra em diversas limitações de classe e étnico-raciais.

Para a autora, a identidade assume o papel de descritora da experiência de gênero. Nessa perspectiva, é dentro dessa lógica que somos validados enquanto pessoas. Desse modo, aqueles que se distanciam de noções normalizantes acabam sendo percebidos como pessoas menos legítimas (Butler, 2018).

Nesse sentido, para um gênero ser inteligível, a pessoa é condicionada a várias regras de conduta. Por isso, quem foge a essas normativas é forçado a não existência, à desumanização, por quebrar os paradigmas vigentes de macho e fêmea. No entanto, Butler (2018) argumenta que a resistência desses gêneros “não inteligíveis” revela a estrutura que

sustenta esse sistema e coloca em xeque sua suposta naturalidade biologicista. E, para além de revelar, dissemina novas possibilidades de ser a partir disso.

Na teoria feminista pós-estruturalista, Irigaray (1993) entende o gênero como algo organizado em torno do masculino, e o feminino como o eterno “outro”, aquele que é irrepresentável, nunca alcançado em sua perfeição; Foucault (2020) defende que ambos os sexos (gêneros) existem como controle da sexualidade. Enquanto para Wittig (2022) há somente um gênero, o feminino, pois ele seria o único demarcado enquanto linguagem, porque o masculino é todo o resto. Para a autora, a matriz de inteligibilidade do gênero é sustentada pela heterossexualidade compulsória.

O conceito de heterossexualidade compulsória parte da prerrogativa de que os desejos sexuais e de afeto devam ser vivenciados unicamente dentro da cis-heterossexualidade para serem validados. Logo, ser homem e mulher exige um determinado desejo sexual, e aqueles que não estão de acordo com ele ocupam uma posição de inteligibilidade. Wittig (2022) afirma que a heterossexualidade funciona como regime político no patriarcado, uma vez que ela cumpre um papel regulador da sexualidade.

Butler (2018), na clássica obra *Problemas de gênero*, articula como o gênero funciona como uma ficção reguladora. O gênero é, então, uma série de atributos regidos pela cultura e, a partir dessa regra, as pessoas reproduzem performativamente essas noções. A identidade de gênero é então o resultado dessas performances, em interseção com outros aspectos como raça/etnia, classe social etc.

As identidades feminina e masculina como categorias divergentes estão fadadas ao fracasso, uma vez que essas identidades são construídas por meio da proibição e, dentro delas, se expandem para outras formas de existência (Butler, 2018), como é o caso das transgeneridades e das homossexualidades. A heterossexualidade compulsória busca regularizar a experiência de gênero e, portanto, de vida (Wittig, 2022).

Lauretis (1987) compreende o gênero como constituído por uma série de discursos e linguagens e tenta fazer uma ampliação do conceito foucaultiano de tecnologia sexual. O gênero é tanto uma representação, por meio das tecnologias, quanto uma autorrepresentação, por ser produzido também pelos indivíduos. Pensar o gênero como representação não significa desconsiderar suas implicações concretas na vida das pessoas; pelo contrário, é identificando sua formação que se chega a uma forma de reelaborar essas implicações e reivindicar direitos.

Considerando o contexto brasileiro, não é possível ignorar que o gênero nas Américas também foi feito e segue por meio do projeto colonialista. Lugones (2014) entende o gênero como categoria essencial do processo de colonialidade imposta às Américas e ao Caribe, questionando a naturalidade desse conceito organizado pelas diferenças sexuais, afirmando que essa posição não era vivenciada assim antes das invasões coloniais.

A noção de gênero alimentada pelos colonos e depois apropriada e continuamente desenvolvida por outros aparelhos nas colônias é parte da visão de mundo moderna que opera por meio de binarismos — bem *versus* mal, luz *versus* sombra, puro *versus* pecaminoso. É justamente nesse lugar do profano, do satânico, que o gênero feminino é colocado (Lugones, 2014; Nunez, 2023).

A construção do gênero segue em atividade como acontecia em outros períodos da história humana (Lauretis, 1987). No entanto, isso não acontece de forma estática, justamente porque o ser humano está em constante processo de desenvolvimento, não apenas em caráter individual, mas em coletivo. A construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução. Aquilo que não é permitido pelo discurso continua a existir e pode ganhar força e desestabilizar sua representação, ainda que a cisnorma rejeite essas vivências e as trate como abjetas (Butler, 2019).

A transgeneridade é desenvolvida justamente nesse lugar da desconstrução, um processo de confecção não normativa. Pessoas trans estão estritamente ligadas também a uma

matriz de inteligibilidade de gênero, mas suas vivências são marcadas justamente pelo contorno dessas expectativas. O rompimento da inteligibilidade causa uma ruptura cultural por representar uma possibilidade de rachadura em um sistema rígido e que se alimenta por proibições (Butler, 2018).

CAPÍTULO 4

Por que Almodóvar?

Este trabalho utilizou, em seu método, os longas-metragens *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999) e *La piel que habito* (Almodóvar, 2011). A escolha desses filmes é motivada pela relevância cultural que a obra de Pedro Almodóvar adquiriu desde o início de sua carreira, na década de 1970, especialmente no que diz respeito a uma perspectiva queer. Essa associação é feita em uma extensa quantidade de publicações como Gaviño & Torrecilla (2024); Middleton (2024); Zurian & Rodríguez (2024); Marcantonio (2023); Fouz-Hernández (2022); Oliveira, Gomes & Costa (2021); González & Lopes (2020); Cavalcante & Medeiros (2020); Oliveira, (2016).

Essa dimensão queer constitui sua obra não apenas pela presença constante de personagens LGBTQIA+, sejam como protagonistas ou coadjuvantes, mas também pelos tensionamentos que seus filmes produzem em relação a concepções hegemônicas sobre gênero, sexualidade e desejo, como é o caso dos títulos escolhidos. Ao abordar uma série de temas considerados tabus, como maternidades não convencionais, identidades de gênero dissidentes e as múltiplas expressões do desejo humano, o diretor construiu uma filmografia aclamada pela crítica e pelo público (Middleton, 2024; Marcantonio, 2023; Oliveira, Gomes & Costa, 2021; Fouz-Hernández, 2022).

Para entender como Almodóvar se tornou a figura emblemática discutida neste capítulo, é preciso situar em qual contexto histórico-cultural ele se tornou diretor. Pedro Almodóvar Caballero nasceu em 1949, no município de Calzada de Calatrava, em uma Espanha marcada pela ditadura franquista, regime que durou de 1939 a 1975, ano da morte do ditador Francisco Franco (Borges, 2022; Licata, 2025).

Esse período foi marcado pelo autoritarismo militar e pela repressão em diversas instâncias, especialmente à liberdade sexual e de gênero. Nesse contexto opressivo, o jovem Pedro Almodóvar encontrou refúgio nas salas de cinema, especialmente entre os clássicos hollywoodianos, referências que ele incorporaria diretamente em seus trabalhos autorais ao longo da carreira (Licata, 2025; Muzy, 2013).

A ditadura franquista foi encerrada em 1975 e, no decorrer dos anos que se seguiram, surgiu o movimento contracultural Movida Madrileña. Nascida no processo transitório da Espanha pós-regime, a Movida representava a renovação dos hábitos da juventude espanhola, posicionando-se de forma contrária ao conservadorismo perpetuado como norma pelos ideais ditatoriais. Esses jovens estavam dispostos a ocupar os espaços, especialmente os noturnos, tanto por meio de visuais irreverentes ou em comportamentos libertários para os padrões da época. (Licata, 2025; Borges, 2022).

Almodóvar é considerado um dos nomes mais proeminentes do movimento, pois suas obras registram a atmosfera de redescoberta que atravessava a juventude espanhola. Villa (2023) argumenta que os dois primeiros longas do diretor, *Pepi, Luci, Bom* (Almodóvar, 1980) e *Laberinto de pasiones* (Almodóvar, 1982), retratam a diversidade de expressões artísticas e de estilo que parte da juventude espanhola vinha experienciando nesse momento. Além disso, mencionam as transformações que esses atores culturais provocavam.

Embora não haja consenso acerca do surgimento exato, nem do fim, da Movida Madrileña, compreende-se que ela circunda o fim do regime e os anos seguintes de modernização da cultura espanhola (Licata, 2025). Do mesmo modo, também não havia

consenso entre os próprios participantes de que a Movida existisse enquanto um movimento declarado, apenas o senso de que uma importante mobilização de forças culturais se concentrava ali. Em entrevista, Almodóvar se posicionou sobre a questão:

O termo Movida, eu não sei muito bem a que se refere. É um termo que nós mesmos nunca aceitamos. É difícil falar sobre isto porque nós nunca nos reconhecemos nesta definição. A Movida é uma criação da mídia. Mas uma coisa é certa: podemos falar de pessoas que trabalhavam em Madri e que faziam coisas muito modernas num período bem preciso, 1977-1982 (Berthier, 2009).

No decorrer da década de 1980, o diretor segue discutindo a relação entre o tradicional e o novo que se formava na Espanha, ainda muito pautada pela religiosidade católica. Esse é o caso de *Entre tinieblas* (Almodóvar, 1983), cuja história se passa em um convento composto por mulheres cujos hábitos são mal vistos pela sociedade. Inclusive, o título brasileiro da obra é “Maus hábitos”, evidenciando a temática de desajuste que perpassa as personagens. Entre esses hábitos estão, principalmente, o consumo abusivo de drogas, as relações homoafetivas e a escrita de livros eróticos (Villa, 2023).

Nesse sentido, o filme pode ser interpretado como uma metáfora sobre essa nova Espanha que existe entre o conservadorismo religioso e práticas de vida dissidentes. O convento em *Entre tinieblas* (Almodóvar, 1983), para além de cenário, é quase protagonista nessa história. Ele anuncia sobre o que irá tratar o cinema de Almodóvar dali em diante: um espaço de acolhimento daqueles cujos hábitos são marginalizados, cujas emoções e desejos estão à flor da pele.

Além de *Entre tinieblas* (Almodóvar, 1983), outras obras do diretor espanhol exploram essa relação entre o tradicionalismo religioso e a realidade contemporânea da Espanha (Hidalgo, 2024), como é o caso de *La mala educación* (Almodóvar, 2003). O filme

tem como cenário uma escola católica para meninos, no início da década de 1960. Nesse contexto, duas significativas relações se desenvolvem: o romance juvenil entre Ignacio e Enrique e a dinâmica de abuso entre o diretor da instituição, o padre Manolo, e Ignacio.

Dessa forma, a obra denuncia a relação sistemática de pedofilia que acontece nas igrejas católicas ao redor do mundo. Ao mesmo tempo, apresenta a possibilidade de uma paixão entre dois rapazes, que floresce em um contexto punitivo como o das práticas cristãs (Martínez & Domínguez, 2025). Essa narrativa tensiona crenças hegemônicas sobre a realidade da Igreja Católica (Middleton, 2024) e a relação do seu país com ela, ao mesmo tempo que reforça a existência de infâncias queer (Martínez & Domínguez, 2025).

Da mesma forma, outros filmes do diretor exploram essa parte tradicional da Espanha. Um dos mais populares é *Volver* (2006), obra que conta a história de uma família matriarcal cuja mãe forjou a própria morte. Desenrolando uma gama de segredos, as mulheres descobrem que compartilham dores muito semelhantes, causadas pelos homens em suas vidas. Assim como em trabalhos anteriores, o longa se divide entre “modernidade” (centro urbano) e tradição (interior). O que Almodóvar aborda é como o patriarcado se fez presente, habitando passado e futuro.

Atravessada pelo contexto pós-ditatorial e da Movida Madrileña, Licata (2025) afirma que a filmografia de Almodóvar também exerce um caráter de registro histórico, por suas impressões a respeito das mudanças sociais que atravessam a Espanha e o mundo. Considerando isso, é notório que o diretor, desde os seus primeiros filmes, tenha investido o seu olhar na questão de gênero (González & Lopes, 2020; Perez, 2024).

A abordagem que ele assume ao escrever e dirigir essas narrativas promove um forte impacto enquanto tecnologia de gênero (Lauretis, 1987). Isso ocorre por problematizar e expor o que é tido como norma, arriscando-se ao seguir caminhos que fogem ou exacerbam o que é tido como real. Proposta essa contextualização, é preciso discutir como esses elementos e outros símbolos do seu cinema são lidos enquanto constituintes de um cinema queer.

Ademais, é preciso ressaltar que Almodóvar é um diretor cujas obras recebem forte atenção da mídia especializada e da cultura cinéfila. Essa projeção influencia direta e indiretamente, não só a construção de gênero, mas um cinema menos conservador, o que se reflete diretamente nas concepções de identidade contemporâneas.

No entanto, Gaviño e Torrecilla (2025) argumentam que a filmografia do espanhol não escapa de ambiguidades. Ainda que ele promova disrupções queer, o diretor não deixa de estar adequado a uma cisnormatividade que ainda perpassa o cinema. Essa noção de ambiguidade discutida pelos autores é reflexo também dos diferentes sentidos que um mesmo enunciado pode evocar, como discutem Bakhtin e Volochinov (2006). Além disso, há que se considerar a relação de múltiplas linguagens que permeiam o fazer cinematográfico, que complexifica esses sentidos a quem as recebe (Camargo Jr. & Souza, 2025). Almodóvar explora diretamente em seu cinema a intimidade desses diferentes elementos, em uma postura pós-moderna, como será explorado à frente.

Almodóvar, um cinema queer?

Diante do exposto até este ponto, é evidente que o cinema almodovariano rompe com visões tradicionais de diversas ordens, especialmente as relacionadas ao gênero e à sexualidade. O contexto histórico em que Almodóvar se consolida como criador, em uma Espanha dividida pela herança ditatorial franquista, o influenciou diretamente na construção de sua obra, que se mostra sensível a questões contemporâneas sobre identidade (Borges, 2022).

Uma série de escolhas narrativas, temáticas e visuais tornaram a filmografia de Almodóvar passível de uma análise queer. Antes de aprofundar esse ponto, é importante fazer um breve resgate sobre como mulheres e pessoas queer foram retratadas no cinema ao longo

da história. Para isso, é preciso citar o Código *Hays* e o impacto que ele gerou nas indústrias cinematográficas ao redor do mundo. Esse regime, estabelecido de 1930 a 1968 nos EUA, forçava os estúdios a não exibir cenas de mínima demonstração de sexualidade (Bové, 2023).

O código foi criado, naturalmente, por esforços de grupos religiosos, argumentando preocupação de que o cinema influenciasse o público a comportamentos sexuais considerados impróprios para os padrões conservadores do período, especialmente entre jovens. Apesar de ser restrita aos EUA, a medida forçava indústrias de cinema ao redor do mundo a adotá-la, uma vez que, se não houvesse essa adequação, a chance de exibição no país seria reduzida.

Com o fim do código, em 1968, o cinema vivenciou mudanças graduais na forma como a sexualidade era abordada em tela. No decorrer das décadas seguintes, uma série de filmes foi feita explorando narrativas queer, no entanto, foi entre o final da década de 1980 e o início de 1990 que uma postura disruptiva foi adotada por diretores ao redor do mundo, mas em especial nos Estados Unidos. Esse movimento é chamado de *New Queer Cinema* (Stahl, 2022).

Com o estabelecimento da teoria queer no início dos anos 1990, que explora noções de identidade para além da sexualidade, os filmes com personagens homossexuais ganharam outro delineamento. Se antes o foco estava no desenvolvimento da sexualidade, agora a intenção era explorar outros aspectos do ser queer. É importante lembrar que, assim como a teoria queer teve forte impacto nos processos de luta contra a AIDS (Miller, 2022), o mesmo acontece com esse movimento, que se volta para a invisibilidade das pessoas LGBTQIA+, invisibilidade escancarada pela epidemia da AIDS. (Stahl, 2022).

Do mesmo modo, outro ponto importante é como o cinema tradicionalmente construiu seu olhar pela lente do patriarcado, privilegiando o olhar do homem cis-hetero sobre a figura da mulher. No clássico artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, a autora feminista Laura Mulvey (1975) argumenta, por meio de conceitos psicanalíticos, que a presença das

mulheres nos filmes, em especial aqueles das décadas de 1930, 1940 e 1950, assim como os filmes *mainstream* posteriores, trata suas personagens por uma lógica objetificante.

Mulvey (1975) cunhou o termo *male gaze*, em tradução livre, "o olhar masculino", argumentando que as personagens femininas são feitas para serem vistas pela audiência cis-hetero masculina, o que as reduz a meros objetos de desejo, sem arcos que explorem suas subjetividades. Segundo a autora, o cinema é reflexo de como a sociedade patriarcal funciona, de uma fórmula já pré-existente, apenas reforçando esse processo.

É importante considerar que o manifesto de Mulvey (1975) data de um período em que o cinema estava em uma fase de desenvolvimento. Outras produções vinham sendo feitas fora do núcleo de grandes estúdios, com produções independentes ganhando força com o passar dos anos. Guo (2023) considera que o artigo de Mulvey já não carrega a mesma importância que antes, uma vez que, na contemporaneidade, existem filmes que transcendem a lógica do *male gaze*. O autor cita o conceito de *female gaze*, obras voltadas para explorar a subjetividade feminina. No entanto, apesar dos avanços, a estrutura patriarcal continua fortalecida. Por mais que mudanças efetivas quanto à forma como a mulher é condicionada a viver na sociedade tenham acontecido, não necessariamente essas mudanças representam o todo.

Se Mulvey (1975) argumenta que o cinema representa aquilo que é pré-existente e reflete a sociedade em questão, considerando esses avanços, o cinema segue o mesmo fluxo e consegue ser reinventado, especialmente o cinema feito por diretoras mulheres e pessoas queers. Contudo, ainda há um forte apelo de *male gaze* operando no cinema, especialmente entre os filmes *mainstream*. Então, o manifesto de Mulvey, ainda que limitado em certos aspectos — a autora, por exemplo, não menciona mulheres lésbicas, trans ou bissexuais em seu trabalho —, ainda carrega consigo grande relevância. Isso ocorre não só por ainda ser uma denúncia de algo que constantemente se modifica, mas também por ter influenciado diretamente essa mudança.

O cinema de Almodóvar, segundo Zecchi (2015), promove desde o seu primeiro longa uma tentativa de mudança nesse olhar objetificante. Se tradicionalmente a presença feminina no cinema é marcada por personagens escritas para serem admiradas ou meros passos na jornada dos protagonistas, em grande parte dos filmes de Almodóvar a perspectiva é outra. Se o corpo feminino é aquele cuja forma é explorada em diversos ângulos e luzes, Almodóvar muda a direção dessa lente para investigar também a anatomia do corpo masculino.

O diretor, no entanto, não utiliza essa presença apenas como mero fator ilustrativo; o corpo é também um elemento narrativo (González & Lopes, 2020). Isso fica evidente em *Dolor y gloria* (Almodóvar, 2019), obra que conta a história de um diretor de cinema em diversas passagens de sua vida, intercalando momentos do passado e do presente. Em um desses retornos, o jovem diretor flagra um homem adulto, que trabalhava em sua casa, tomando banho. Almodóvar filma esse corpo com calma, explorando cada parte do corpo do ator em cena. Instantes depois, o menino passa mal e é acolhido pelo homem. Essa passagem revela uma afirmatividade quanto às infâncias queer e suas manifestações simbólicas (Martínez & Domínguez, 2025).

Já em *Pepi, Luci, Bom* (Almodóvar, 1980), o próprio diretor faz uma aparição em uma festa onde organiza um concurso de quem tem o maior pênis. Na cena, não é possível ver os pênis dos atores, apenas suas nádegas. Em um contexto de liberdade como o da Movida, essa cena simboliza não apenas a naturalização da nudez e do sexo, mas também promove uma mudança do olhar masculino que frequentemente objetifica o feminino, despindo um grupo de homens (Pérez, 2024).

Essa mudança de olhar já constitui uma marca que o aproxima de um cinema queer. Considerando que um dos principais feitos da teoria queer é justamente questionar como as construções sociais produzem o gênero, essa tentativa de inversão de papel dialoga justamente com o conceito de Butler (2018) sobre performatividade. Se o gênero opera por meio da performance, com uma expectativa imposta sobre os corpos, Almodóvar (1980)

muda o foco e expõe, no masculino, aquilo que no feminino é quase banal na lente cinematográfica. É um tensionamento crítico dessas expectativas que, além de tudo, revela também o olhar ao corpo masculino como um possível objeto de prazer.

Considerando que Almodóvar é abertamente homossexual, essas escolhas estéticas marcam significativamente a leitura feita sobre seu trabalho. Apesar de o diretor já ter demonstrado incômodo com o título de “diretor gay” (Duffy, 2016), como discute Wittig (2022), no momento em que uma pessoa queer ou racializada, por exemplo, produz qualquer produto — livro, música, filme —, ele é classificado como uma obra que é acima de tudo parte dessa identidade.

A filmografia de Almodóvar, no entanto, não se manteve restrita a mudanças. Uma diferença em “tons” impactou sua filmografia ao longo dos anos, assim como a relação com a identidade queer que se apresenta a partir disso. Zecchi (2015) conceitua que a filmografia do espanhol pode ser dividida em duas partes: a fase rosa e a azul, uma referência às etapas do pintor, também espanhol, Pablo Picasso. Segundo a autora, a era rosa refere-se aos 10 primeiros longas, e a azul aos lançamentos de 1995 em diante. Essa mudança de postura, influenciada por diversos fatores pessoais na vida de Almodóvar, reflete as transformações sociais que impactaram as pessoas queer durante as décadas de 1980 e 1990.

Assim, a fase rosa se caracteriza por filmes com maior espontaneidade nas ações das personagens, assim como espaço para improvisação em cena. Além disso, esses filmes são marcados por uma visão otimista do espaço urbano, ainda reflexo da expressividade noturna da Movida Madrilenha. Por fim, um dos pontos principais é que, nessa primeira era, é possível observar uma maior presença de personagens homossexuais.

Nesses primeiros filmes, não era interesse do diretor explicar a homossexualidade, apenas apresentá-la, exibi-la e normalizá-la. Isso fica evidente, por exemplo, em *Pepi, Luci, Bom* (Almodóvar, 1980). Nele, a relação homoafetiva entre Luci e Bom se desenvolve sem que haja questionamento algum do círculo das personagens. Assim como a cena já descrita

no mesmo filme sobre a classificação dos pênis. Da mesma forma, ainda que não seja um casal homoafetivo, a relação suicida dos *serial killers* em *Matador* (Almodóvar, 1986) é uma metáfora da força do desejo que não precisa ser explicada para ser vivenciada.

Em contrapartida, a fase azul é caracterizada ou pela ausência da homossexualidade ou por uma abordagem que foca em outros aspectos da sexualidade, como a masculinidade. Outros pontos que definem a fase azul são histórias e direção mais elaboradas, assim como o uso mais complexo de trilha e fotografia. A cidade se torna menos otimista, refletindo também o impacto da epidemia da AIDS nos centros urbanos (Zecchi, 2015).

Retomando o movimento do novo cinema queer, Zecchi (2015) define alguns elementos que o caracterizam ou aproximam uma obra dessa leitura. Apesar de essa classificação falar de forma direta sobre o movimento dos anos 1990, é possível abrangê-la para um momento posterior, considerando também seu impacto e legado.

O primeiro ponto mencionado por Zecchi (2015) é: “Foca-se nas margens das margens, não apenas nas comunidades gays e lésbicas, mas também nas figuras mais subalternas dentro dessas comunidades por questões de raça ou classe” (p. 33). A autora destaca que, no cinema de Almodóvar, no decorrer da fase azul, as figuras homossexuais deixam de ser o foco das narrativas, dando espaço a outras vivências. Isso fica evidente em *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), que tem como um dos focos as personagens Lola e Agrado, duas mulheres trans.

O filme aborda a relação das personagens com o corpo, o trabalho na prostituição e as consequências, em suas vidas, da epidemia da AIDS. O diferencial para as demais produções que exploram essas questões é que Almodóvar constrói essas personagens para além das questões tipicamente associadas à transfeminilidade no imaginário social, mostrando também essas mulheres construindo rede (Middleton, 2024).

Além disso, os filmes da fase azul também focam em compreender questões relacionadas à masculinidade, seus impactos tanto na vida dos homens quanto na vida das

mulheres ao seu redor (Zecchi, 2015). *La mala educación*, já citada anteriormente, aborda essa relação de dominação por meio da Igreja; *Volver* e *Los abrazos rotos* tratam dos abusos sofridos pelas personagens; *La piel que habito* aborda o olhar masculino objetificador; *Dolor y gloria*, a relação de um homem gay com o envelhecimento (Almodóvar, 2004, 2006, 2009, 2011, 2019).

A segunda afirmação é que o cinema queer “Não é crítico nem com a violência nem com os crimes que representa” (Zecchi, 2015, p. 33). Esse ponto reflete como o cinema queer se propõe a ser uma alternativa a obras que posicionaram as pessoas LGBTQIA+ como seres em busca de aceitação. Os personagens desse movimento cinematográfico não têm como objetivo a assimilação pela cis-heterossexualidade, e sim viver suas vidas de forma plena, de acordo com seus desejos (Lonac, 2022). Almodóvar explora isso ao longo de sua carreira, mostrando como o desejo move o ser humano, às vezes a estágios de absurdo. Significativamente, sua produtora, fundada com seu irmão Valentín Almodóvar, se chama *El Deseo*, simbolizando como essa temática perpassa suas criações (Fouz-Hernández, 2022).

O ponto 3 “Desnaturaliza e reescreve a história” (Zecchi, 2015, p. 33), e pode ser identificado pela forma como Almodóvar introduz certas temáticas, como abordar o tema da pedofilia em *La mala educación* (Almodóvar, 2004), reescrevendo o período franquista sob outra perspectiva que não a do dominador. Os roteiros do diretor operam, por vezes, não seguindo o esperado para uma linha temporal fílmica, intercalando passado e presente, o que cria uma lógica particular.

Essas escolhas narrativas se associam fortemente ao conceito de temporalidade queer de Halberstam (2022), que questiona a lógica de *straight time*, pautada na sociedade moderna e na exploração do capital. Essa ideia presume que pessoas queer, por estarem à margem

dessa dinâmica, exploram a temporalidade de forma particular, sem total adequação a esse tempo de vida pautado pela performance de sucesso.

A quarta afirmação é provavelmente uma das mais recorrentes na filmografia de Almodóvar. “Experimenta formas inovadoras, gêneros indefiníveis e conteúdos pouco convencionais” (Zecchi, 2015, p. 33). Discutir o que não é convencional no cinema contemporâneo é uma tarefa árdua, mas é possível classificar que o espanhol se destaca pela constante interseção com outras obras filmicas. Isso torna seus filmes muitas vezes inesperados para os que não são familiarizados com seu estilo; além disso, essas relações dialógicas acrescentam uma camada de complexidade, misturando diferentes narrativas e estilos.

Um dos atributos principais que caracterizam Almodóvar como queer é a forte presença do *camp* na composição de suas obras. O *camp*, conceito definido por Sontag (1964), é uma ideia que organiza aquilo que é da ordem do exagero, do irônico, do extravagante, até mesmo do mau gosto. Essas mesmas palavras poderiam ser usadas para descrever pessoas queer e suas formas de expressão. O *camp* é queer porque se apresenta sem ressalvas.

Um traço relacionado à estética *camp* adotada pelo diretor, e pelo qual ele é reconhecido, é o uso das cores, especialmente o vermelho. A presença dessa cor está por toda parte na cenografia e nos figurinos. Costumeiramente associado à intensidade emocional, o vermelho é um dos laços que amarram seus trabalhos a um senso de pertencimento do mesmo criador, do mesmo universo (Silva, 2018).

Essa intensidade não está apenas no visual, mas nas narrativas criadas pelo diretor, que faz uma resignificação do melodrama em grande parte de suas obras. Esse estilo está profundamente entrelaçado com uma noção de exagero. No entanto, enquanto o melodrama tem como ponto de partida a divisão entre bem e mal, Almodóvar resignifica esses pontos,

apresentando esses lados de forma muitas vezes não linear, dando outro delineamento para essas expressões (Pérez, 2024).

Outra leitura que dialoga com um intertexto queer é a classificação de Almodóvar como um diretor pós-moderno. O pós-modernismo reflete a contemporaneidade dos saberes, considerando a pluralidade de informações dispostas no mundo e refletindo um estado de não definição binária entre bem e mal. Além disso, uma característica importante é a não restrição a uma expressão artística única, realizando um diálogo constante de referenciação. Segundo Vau (2021), Almodóvar categoriza-se como pós-modernista, especialmente por não ser enquadrado em um gênero específico e por transformar seus filmes em uma “colcha de retalhos” de referências diversas.

O último ponto “reflete sobre a AIDS, numa tentativa de transcender o medo da morte” (Zecchi, 2015, p. 33) e encontra-se diretamente em *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999). O diretor trabalha essa questão tanto explorando uma realidade trágica, em que a condição leva a um fim precoce e doloroso da vida, quanto criando um final em que é possível superar a doença e seus estigmas. Tensionar o que foi estabelecido discriminatoriamente entre a comunidade LGBTQIA+ e a AIDS é proclamar um destino diferente para essa população, especialmente em uma época (década de 1990) em que essa relação era quase sinônimo de homossexualidade e transgeneridade. É pensar em um futuro em que essa realidade não seja a única à vista.

Explorando a vasta relação de Almodóvar como um diretor queer, a escolha dos filmes para este trabalho considerou quais narrativas mais se encaixam em uma perspectiva que busca analisar a percepção de pessoas trans sobre o cinema com pessoas trans. Os tópicos à frente abordarão essas duas obras.

Todo Sobre Mi Madre

A primeira obra exibida na aplicação do método foi *Todo sobre mi madre*, o décimo terceiro longa-metragem de Pedro Almodóvar. Lançado em 1999, o filme ganhou uma série de prêmios, incluindo o Oscar do ano seguinte de Filme Internacional, e sete estatuetas Goya, uma das premiações mais importantes do cinema espanhol. Considerado o melhor filme espanhol daquele ano, o diretor levou também o título de melhor diretor. Além da aclamação pública, é também um dos mais populares e queridos da filmografia de Almodóvar.

Para facilitar a leitura no decorrer deste trabalho, o filme será referenciado no texto pela sigla *TSMM*.

O filme introduz, no início, dois personagens-chave para o desenvolvimento da narrativa: Manuela e Esteban. É possível perceber, desde o início, por suas interações, que Manuela é mãe solo e que ela e o filho têm uma relação harmoniosa. Ela trabalha como enfermeira em um hospital, além de participar de simulações de atendimento; esse é o primeiro de muitos momentos de metalinguagem em *TSMM*.

O próprio título do filme é uma referência ao clássico *All about Eve* (Mankiewicz, 1950), que explora a ascensão de uma atriz hollywoodiana em competitividade com outras mulheres. Almodóvar ressignifica essa relação e abrange diversas formas de feminilidade, assim como de maternidade. O filme é dedicado a todas as mães do mundo, não limitando o significado de ser mãe apenas à biologia, mas a todas que se colocam em uma posição de cuidado, como é visto no decorrer da obra (Middleton, 2024).

Esteban está prestes a fazer dezoito anos e é escritor. Nepomuceno e Bezerra (2014) argumentam que Almodóvar frequentemente se espelha em seus filmes, especialmente por meio de seus personagens; então, retratar o jovem como um escritor é mais do que uma escolha de roteiro, mas uma afirmação de sua presença também como presença cênica. Até a década de 1980, o diretor fazia aparições interpretando pequenos personagens em suas obras; no desenvolver da fase azul, sua presença é transportada para o enredo de seus personagens, constantemente refletindo sobre o processo de criar e contar histórias (Zecchi, 2015).

Almodóvar assume, ao refletir sobre o processo de criação, uma postura pós-moderna, inserindo fragmentos que se relacionam com a sua própria persona. Ele explora a figura do criador enquanto um elemento que também existe pelo diálogo entre diferentes impressões (Vau, 2021). É possível perceber esse arquétipo em *TSM* pelas narrações de Esteban nessa primeira parte do filme, assim como em outras obras, como *La mala educación*, *Los abrazos rotos*, *Dolor y gloria*, nos personagens diretores de cinema (Almodóvar, 2004, 2009, 2019). Em *Dolor y gloria* (Almodóvar, 2019), Gómez (2021) argumenta que o diretor não apenas reflete sobre vida e carreira, e elementos possivelmente biográficos, ou inspirados em sua vida, mas os posiciona em uma narrativa ficcional que se transforma também em nova criação.

Retomada a narrativa do filme em questão. Na noite do aniversário de dezoito anos de Esteban, Manuela promete contar tudo sobre seu pai, do qual ela tinha apenas mencionado o falecimento antes de seu nascimento. Nessa mesma noite, os dois assistem à peça *Um Bonde Chamado Desejo*, estrelada pela atriz Huma Rojo. O rapaz insiste com a mãe que quer um autógrafo da estrela, o que ocasiona um atropelamento fatal durante uma forte chuva (Almodóvar, 1999).

Essa premissa é inspirada em uma passagem de *Carne trêmula* (1997), filme anterior de Almodóvar, na qual uma mãe que faz o mesmo tipo de simulação recebe a notícia de que seu filho faleceu. O rapaz deixou um caderno dizendo que queria conhecer seu pai. Essa “continuidade” do filme em outro apela novamente para a intertextualidade, agora explorando outros aspectos da história, especialmente sobre quem é esse pai desconhecido e o porquê de sua ausência (Vau, 2021).

Logo após a morte do jovem, Manuela segue para Barcelona, com a intenção de reencontrar Lola, sua ex-companheira, com quem teve Esteban. No entanto, ela não consegue localizá-la e acaba esbarrando com Agrado, uma amiga da época em que vivia com Lola. A primeira cena de Agrado, que é uma mulher trans, assim como Lola, é forte: ela está sendo

agredida por um cliente no local em que trabalha como trabalhadora sexual. Manuela a ajuda a se desvencilhar do homem com uma pedrada na cabeça, e depois as duas fogem.

(Almodóvar, 1999).

Após esse reencontro inesperado, Agrado apresenta Manuela a Rosa, uma freira que auxilia pessoas em situação de vulnerabilidade. As duas se aproximam gradualmente e, em determinado momento, Rosa confessa a Manuela que está grávida de Lola, sua ex-companheira. A personagem sofre com pressão alta, o que torna a gravidez de risco. Além disso, ela é diagnosticada com HIV. Considerando toda essa situação de comorbidades, Manuela acolhe Rosa em sua casa durante a gravidez da moça.

Em paralelo a isso, Manuela inicia uma relação de trabalho e companheirismo com a atriz Huma Rojo, cuja filha faleceu tentando conseguir um autógrafo. Manuela se torna sua assistente, auxiliando nos bastidores da peça e na complexa relação que a atriz tem com sua namorada, com quem divide o palco, Nina. Após relatar às duas que seu filho morreu atropelado na saída do teatro meses antes de se conhecerem, Agrado substitui Manuela nessa função.

Essas relações demonstram as diferentes formas de cuidado que essas personagens estabelecem entre si, seja entre Agrado e Manuela, Rosa e Agrado, Manuela e Rosa, Agrado e Manuela com Huma, Huma e Nina, que está em situação de uso abusivo de drogas. No entanto, a relação mais destacada de cuidado é entre Manuela e Rosa, que não tem um vínculo de convívio com sua mãe, mas cuida do seu pai, um homem idoso que sofre com demência. A partir dessas relações, o filme trabalha o luto de Manuela, o desenvolvimento do cuidado entre essas mulheres, a dor e as consequências da epidemia da AIDS que ainda afeta pessoas dissidentes.

Na reta final do filme, Rosa falece em decorrência dos agravamentos de sua condição, deixando seu filho sob os cuidados de sua nova figura materna, Manuela, e de sua mãe. O público só conhece Lola na cena do enterro da freira, em que Manuela confessa ter fugido

grávida do filho das duas, agora morto. Nesse reencontro doloroso, Lola relata que está muito adoecida e teme a morte. Essa condição reaproxima as duas, e Manuela permite que a ex conheça o novo filho com Rosa antes de seu falecimento.

As últimas cenas do longa são otimistas, ainda que envoltas pelas dores que atravessaram essas mulheres. Agrado segue trabalhando com Huma, e abandona a prostituição; Huma não está mais com Nina e ensaia para uma peça inspirada no luto de Manuela. Esta, por sua vez, assumiu os cuidados integrais de Esteban, filho de Rosa e Lola, assim nomeado em homenagem ao seu primogênito falecido. A criança é considerada a primeira pessoa a não apresentar mais o vírus HIV em seu organismo, o que a torna motivo de pesquisas científicas.

Apesar das adversidades que atravessam todas as personagens, Almodóvar (1999) não trata essas vivências como uma determinação fatalista, e encerra a obra em um tom esperançoso, o que o aproxima da estética queer explorada acima (Burns, 2023). A reescrita do futuro da AIDS, a possibilidade de movimentação de uma personagem trans, a transformação da dor em arte são todos elementos que tensionam o pressuposto do cinema com pessoas LGBTQIA+, em especial as pessoas trans.

O filme foi escolhido porque, entre as obras de Almodóvar que contêm a presença de pessoas trans, este é um dos filmes que traz, de forma demarcada, um discurso, literalmente, sobre reconhecimento, mudança e identidade (Almodóvar, 1999). A presença de Agrado não ocupa apenas uma posição de amiga ou auxílio, mas também sobre a transitividade da vida e a capacidade de mudança e conquista de uma subjetividade que faça sentido para si (Burns, 2023). Além disso, a forma como o filme ainda apresenta problemáticas como *transfake* e outras estigmatizações (Carvalho, 2021) são pontos interessantes para observar como a disputa afirmativa e política promovida pelo diretor surge em disputa com o tradicionalismo cinematográfico (Gaviño & Torrecilla, 2024).

La Piel Que Habito

O segundo filme escolhido foi *La piel que habito* (2011), o décimo oitavo longa de Pedro Almodóvar. O roteiro é adaptado do livro francês *Mygale*, de Thierry Jonquet (2011). A obra marca o retorno da colaboração entre Antonio Banderas e Almodóvar, após dezesseis anos desde *¡Áta-me!* (1989). A obra foi indicada a dezesseis prêmios Goya, incluindo de melhor diretor e melhor filme.

La piel que habito (2011), como muitos filmes de Almodóvar, não segue uma ordem cronológica em sua narrativa, transitando entre o passado e o presente dos personagens. Por isso, seguiremos aqui contando a história a partir da ordem dos fatos, para facilitar a contextualização.

Robert Ledgard é um renomado cirurgião plástico, que tenta reconstruir a pele de sua esposa após ela sofrer um acidente no qual ficou desfigurada por queimaduras. Infeliz com a sua condição, a mulher comete suicídio após um tempo. A filha do casal, Norma, é quem encontra a mãe morta, o que a traumatiza severamente.

Em paralelo, Vicente é um jovem que trabalha em uma loja de roupas usadas com a mãe. Ele tem vontade de sair da cidade em que vive e viver uma vida diferente. O caminho do rapaz e de Robert se cruzam em uma festa em que ele conhece Norma. Após uma interação desconcertante, os dois iniciam carícias em uma parte afastada do jardim. A moça, no entanto, fica engatilhada psiquicamente com a situação porque escuta a música que tocava quando encontrou sua mãe falecida.

Noema, assustada com a situação, grita e Vicente tenta fazê-la parar e acaba a agredindo, o que a deixa inconsciente. Ele foge, o que não passa despercebido por Robert. A partir disso, a moça fica traumatizada e passa anos de sua vida internada em uma clínica psiquiátrica, até cometer autoextermínio, como sua mãe anos antes.

Então, como vingança, Robert sequestra Vicente e realiza uma série de procedimentos no jovem. Entre eles, vaginoplastia e uma série de cirurgias no rosto, até que Vicente fique à imagem e semelhança de sua falecida esposa. Como mencionado, o filme não segue essa ordem cronológica, e quem o assiste não conhece essa parte até o momento do *flashback*. O que é exibido é Vicente, agora chamado de Vera, vivendo em um cárcere vigiado constantemente por câmeras. Junto a eles, nessa casa, está Marília, mãe de Robert.

A virada do filme acontece quando Zeca, filho de Marília, retorna para a casa e estupra Vera. O homem acredita que Vera seja Gal, esposa de Robert, com quem teve um caso extraconjugal. Ledgard chega a casa e mata Zeca, sem saber que eles são irmãos, porque também não sabe que Marília também é sua mãe. A partir disso, Robert e Vera se aproximam, e a ela é permitido circular pela casa livremente e até mesmo sair para fazer compras.

Assim, a personagem sustenta essa relação com Robert até o momento em que vê uma notícia de jornal e percebe que sua mãe ainda o procura. Motivada a fugir, Vera mata o homem e Marília. Ao final do filme, Vera/Vicente retorna à loja de sua mãe e relata que ela é seu filho, desaparecido há anos.

A obra trabalha com diversas revelações por sua estrutura não linear e discute, a partir disso, o papel do corpo na relação com a identidade (González & Lopes, 2020). Afinal, Robert realiza uma forma de transição física em Vicente. Para lidar com esse processo, ele começa a praticar yoga como forma de resgatar um espaço possível para existir como si mesmo (Almodóvar, 2011).

O filme, além de discutir essa questão, também aborda as questões de poder masculino e de maternidade (Zecchi, 2015). Diferentemente de boa parte dos filmes de Almodóvar, *La piel que habito* (Almodóvar, 2011) é um filme mais frio visualmente, com menos uso de cores vibrantes, replicando a sensação de uma sala de cirurgia constante.

La piel que habito foi escolhido por ser um filme que, assim como *TSMM*, também fala sobre mudanças e identidade de uma forma direta. O interesse ao selecioná-lo é

compreender como essas questões seriam encaradas pelas pessoas trans, considerando também como Almodóvar aborda gênero em *TSMM*.

Um dos filmes que foi considerado para a pesquisa, *La mala educación*, de 2004, não foi escolhido porque, apesar de apresentar uma personagem trans, não aborda diretamente a questão da transgeneridade de forma tão abrangente quanto o outro, uma vez que o foco é majoritariamente a relação do cineasta com o aspirante a ator que roubou a identidade da irmã falecida (tratada, no filme todo, no feminino).

Considerando que este trabalho tem o intuito de compreender como as pessoas trans são representadas no cinema, são apropriadas, sob esse ponto de vista, as escolhas desses filmes. Embora produtos brasileiros tenham sido considerados para o método, optou-se pela obra de Almodóvar justamente por seu impacto global, ampliando assim a repercussão que este estudo pode ter. Além disso, o diretor se torna um “instrumento” instigante por explorar em grande parte de seus filmes questões da ordem queer.

CAPÍTULO 5

Transfake e Outras Problemáticas

O *transfake* consiste em atores e atrizes cisgêneros interpretarem personagens trans. Essa prática foi muito comum em peças teatrais e em obras audiovisuais até meados da década de 2010. Conforme as discussões sobre transgeneridade e direitos queer avançaram ao redor do mundo, foi possível observar uma presença mais expressiva de artistas trans atuando em filmes, peças, séries etc. (Favero & Maracci, 2018; Lima, 2024). As críticas feitas à prática são múltiplas e complexas. No entanto, há posicionamentos a favor, que defendem que não deveria haver restrição na escolha de quem atua nesses papéis (Colling & Oliveira, 2024).

Ainda nessa década, novas produções continuaram a fomentar a discussão, tornando essenciais o debate e a reflexão. Porém, por mais avanços que tenham ocorrido na representação de pessoas trans (Haelter, Dhaenens & Bauwel, 2022), é importante compreender como era o período em que não havia a devida preocupação com essa questão (Silva, 2018). Contudo, é fundamental também avaliar como as pessoas trans são retratadas hoje, após o estabelecimento desse tema como urgente para a comunidade trans.

O *transfake* pode ser visto em filmes de grande aclamação, como *Boys don't cry* (Peirce, 1999), *The danish girl* (Hooper, 2015), *Dallas Buyers Club* (Vallée, 2013) e o próprio *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), utilizado nesta pesquisa. Entre os filmes citados, com exceção do filme de Almodóvar, todos os atores e atrizes venceram o Oscar por suas atuações, além de outros prêmios importantes.

Vale ressaltar que, enquanto esses artistas eram aclamados pela crítica e pelo público, as pessoas trans cujas vivências serviam de inspiração para essas obras continuavam sofrendo processos de marginalização na indústria audiovisual e em demais setores da sociedade. Isso

revela uma dissonância entre a representação cinematográfica e a realidade vivida por esse grupo (Favero & Maracci, 2018).

No Brasil, um marco significativo na discussão sobre o *transfake* foi a carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART), escrita pela atriz Renata Carvalho (2018), mulher trans (Favero & Maracci, 2018; Lima, 2024). Carvalho (MONART, 2018) inicia o manifesto relacionando a importância da representatividade no cinema, tanto para a negritude quanto para a comunidade trans. A autora cita o sucesso do filme *Pantera Negra*, que é estrelado e produzido majoritariamente por pessoas negras, para expressar como é essencial que haja o envolvimento de grupos marginalizados socialmente na criação de obras que abordem suas questões.

No contexto das discussões sobre representatividade nas mídias audiovisuais, Favero e Maracci (2018) argumentam sobre a possível semelhança entre *transfake* e *blackface*. Segundo as autoras, apesar da semelhança entre os termos, as práticas são motivadas de formas distintas, ainda que sejam caracterizadas por uma tentativa de reprodução de realidades alheias de quem as interpreta.

Em suma, o *blackface* tem como propósito retratar pessoas negras de forma caricata, utilizando um exagero estético de traços e características físicas, principalmente por meio da pintura da pele. Além do caráter zombeteiro, a prática também já foi utilizada para substituir a contratação de atores e atrizes negras nas décadas iniciais do século XX, em um contexto no qual o racismo era ainda mais excludente nos espaços cênicos.

Em contrapartida, o *transfake*, ainda que possa ser, e tenha sido, utilizado em muitas obras com o objetivo de escárnio, é comumente associado a papéis que tentam fazer um retrato subjetivo de pessoas trans. Uma das críticas principais é como esses personagens costumam se restringir a expressões de sofrimento, sendo retratados como pessoas unidimensionais, atravessadas majoritariamente, ou unicamente, pela transfobia, e muitas

vezes não representando criticamente como esse preconceito impacta estruturalmente a vida das pessoas (Lima, 2024).

No entanto, apesar das distinções elencadas entre os dois, há também pontos em comum, especialmente no que concerne à representação política e à geração de empregos. Essas questões são trazidas como itens no manifesto escrito por Renata Carvalho (MONART, 2018):

- 1 – Que vocês parem AGORA de nos representar (estanjem esta sangria) por no mínimo 30 anos. Vocês (homens) brincam com o feminino desde que o teatro é teatro; 30 anos não é nada.
- 2- Que substituam atores cisgêneros representando papéis trans por artistas trans (e nos incluam dentro dos processos artísticos).
- 3- Que nos incluam efetivamente nos seus coletivos, grupos, filmes, peças...
- 4 – Que pesquisem de fato nossas vivências, vocês nos retratam de qualquer maneira, sem respeito nenhum.
- 5- Cansamos de servir apenas (aliás queremos parar de servi-los) como experimentos cênicos e acadêmicos, queremos ser corpos sujeitos.

O item 1 desse texto refere-se à prática histórica, e por vezes invisibilizadora, de homens cis interpretarem personagens femininas desde os primórdios do teatro até a contemporaneidade. Essa prática, além de ter perpetuado a exclusão de mulheres dos espaços cênicos, contribui para outras problemáticas, como obras que acabaram por fazer representações incoerentes sobre transfeminilidades como fantasia. Um exemplo notório é o filme clássico de Hitchcock, *Psycho* (Hitchcock, 1960), no qual o protagonista Norman Bates utiliza roupas de sua falecida mãe ao cometer assassinatos em série.

Há uma passagem na história em que um grupo de homens discute as práticas de montagem do personagem, questionando se ele seria uma pessoa trans, o que é negado. Esse arco do personagem, juntamente com seu adoecimento psíquico, reforça ideias prejudiciais à aceitação de pessoas trans na sociedade, como a associação entre o travestimento, o uso de um visual e a linguagem corporal comumente associados ao gênero oposto e a transtornos psíquicos.

Ademais, na narrativa, Norman Bates não é apenas “doente”, ele é um assassino perigoso. Isso demonstra como o cinema e a psicologia, enquanto tecnologias de gênero, ajudaram a reforçar a ideia de que dissidentes de gênero são pessoas que sofrem patologicamente, além de serem uma ameaça iminente ao bem-estar social (Favero & Maracci, 2018).

Essa ideia influenciou o imaginário social e a noção de que a travestilidade é perigosa. Isso se relaciona com o já estabelecido socialmente caráter transfóbico de que as identidades trans e as identidades queer não são verdadeiras o suficiente (Carvalho, 2021). Isso também é possível de ser observado no filme *The silence of the lambs* (Demme, 1991). Nele, o personagem Buffalo Bill, *serial killer* que veste as peles de suas vítimas, é retratado como um homem que não se adequou o suficiente, segundo critérios médicos e psicológicos, para realizar um processo de transição de gênero. Por isso, faz das mulheres suas vítimas.

O filme tenta fazer uma distinção ao pontuar que o personagem não é uma mulher trans, mas acaba perpetuando a ideia de que há uma forma exata de transicionar, o chamado transmedicalismo (Ruiz, 2021). Além disso, a obra também reafirma a noção de perigo de que pessoas que se distanciam das normativas de gênero são potencialmente perigosas (Favero & Maracci, 2018).

Ruiz (2021) e Favero e Maracci (2018), ao discutirem a transmedicalização, abordam como, por muitos anos, pessoas trans foram submetidas a práticas abusivas nas quais

deveriam comprovar sua transgeneridade. Isso forçou, muitas vezes, que se submetessem a procedimentos médicos que não eram de seu interesse para terem acesso a direitos básicos.

Por meio de anos de luta e discussão, foram alcançados avanços legais, garantindo que os processos de transição não necessitem mais das mesmas obrigações para que pessoas trans iniciem seus processos particulares. O que não significa que não haja ainda pontos a serem aprimorados no acolhimento a indivíduos em transição. A discussão segue, e há, inclusive, dentro do próprio movimento trans, quem defenda uma abordagem transmedicalista, desvalidando quem não se interessa ou não possui condições de passar por certos processos para receber a validação enquanto pessoa trans (Ruiz, 2021).

Já nos itens 2 e 3, Carvalho (MONART, 2018) chama a atenção não apenas para a inclusão de pessoas trans na atuação, mas também para os demais processos de criação em filmes, séries, peças e outras produções. Esse ponto é essencial para que as obras que escolham abordar a transgeneridade sejam o mais coerente possível com a realidade desse grupo social. Vale ressaltar que a comunidade trans é diversa, e não é possível traçar um perfil exato que define o que é ser trans.

Se um trabalho já corre o risco de ser contraditório ou ambíguo com a participação de uma pessoa trans na sua criação, as chances dessa ocorrência com a sua ausência total podem ser ainda maiores. Se o interesse dos criadores é, em sua maioria, trazer conscientização para as questões que afetam a comunidade (Favero & Maracci, 2018), é imprescindível que pessoas trans sejam consideradas na produção. Isso é necessário para que o resultado seja o mais coerente possível, dentro da diversidade que define esse grupo (MONART, 2018).

Outra questão importante dentro desse item é a empregabilidade de pessoas trans. O termo empregabilidade refere-se a “quais oportunidades e capacidades alguém tem de conseguir ou manter uma ocupação” (Melo, 2021). Uma série de dificuldades perpassa as pessoas queer, como um todo, no mundo do trabalho, que enfrentam diversas barreiras para

conseguir emprego, por vezes sendo forçadas a se enquadrar em uma postura cis-heteronormativa na aparência e no comportamento.

No caso da transgeneridade, esse preconceito é ainda mais grave, considerando a transfobia estrutural que atravessa esse contexto. Logo, a inserção de pessoas trans dentro das produções audiovisuais e cênicas significa também a geração de empregos. Assim como o cinema e outras artes, o trabalho também é uma tecnologia de gênero (Lauretis, 1985), baseando-se em pressupostos dicotômicos, diferenciando quais atividades laborais são consideradas próprias a homens e quais são a mulheres, estabelecidas por meio de relações de poder complexas (Melo, 2021).

O relatório da ANTRA, publicado em 2025, afirma que “0,38% dos postos de trabalho formais no país são ocupados por pessoas trans, refletindo um cenário de marginalização quase absoluta dessa população no mercado formal de trabalho” (Benevides, 2024, p. 73). Em uma realidade em que essas pessoas são brutalmente invisibilizadas e consideradas inaptas a exercer funções formais por romperem barreiras cis-heteronormativas, o trabalho sexual tornou-se uma das principais alternativas (Benevides, 2025).

Expostas a riscos de saúde, violência física, além de adoecimento psicológico, por muitas décadas essa ocupação permeou o imaginário social como um dos poucos destinos possíveis para pessoas trans femininas (Benevides, 2025). Quanto a homens trans, há uma presença maior no mercado de trabalho formal, compreendida por uma facilidade maior em se adequarem a um visual cis-heteronormativo. No entanto, isso não os impede de sofrer transfobia no ambiente de trabalho, o que impacta diretamente a permanência em um emprego (Melo, 2021).

Retomando o manifesto, o item 4 se refere à presença da transgeneridade no cinema e outras mídias, marcada sobretudo pela ausência de pessoas trans, tanto no campo da atuação quanto nas equipes criativas (MONART, 2018). Além disso, há um histórico, que já foi previamente abordado, de obras que associam a transgressão de gênero a desvios

comportamentais (Favero & Maracci, 2018). No entanto, a partir da década de 1990, é possível notar que o tom das histórias passa a ter um viés mais humanizado, mas ainda contém diversas representações problemáticas (Silva, 2018).

A princípio, essas obras buscam contar histórias a partir de uma perspectiva que explore subjetividades, dilemas e dificuldades enfrentadas na condição de dissidentes de gênero. Todavia, essas narrativas tendem a cair em um lugar estereotipado ao reduzir as experiências unicamente a sofrimentos (Favero & Maracci, 2018).

É uma posição ambígua: ao mesmo tempo que traz à tona debates importantes quanto às vivências trans, anula outros aspectos dessas realidades e perpetua o estereótipo de que a transgressão das normativas de gênero, quando não te torna um ser perigoso, te torna um ser condenado à infelicidade. Essa abordagem acontece em filmes que exploram personagens queer como um todo, mas essa perspectiva fica ainda mais evidente quando se trata da comunidade trans, até pela exclusão que enfrentam em outros espaços ser ainda mais violenta.

A mudança nesse cenário ocorreu, como já foi discutido anteriormente, no decorrer da década de 2010, na qual houve um progressivo aumento de obras que contavam com a presença de atrizes e atores trans em seus elencos.

Focando o contexto brasileiro, Moreira (2020) destaca as novelas e séries da TV Globo como obras que contam com a presença de atrizes trans em seus elencos. O autor ressalta que, no entanto, a presença da transgeneridade no canal não indica que a abordagem seja a mais adequada no que tange à representatividade. Em sua análise, apesar do avanço tanto na representação quanto na presença, ainda há a recorrência de histórias que perpetuam estereótipos ligados à zombaria e à violência.

O último item do manifesto critica como, em muitos contextos, a presença de pessoas trans é solicitada unicamente para que sirvam de fontes na criação de trabalhos, sejam eles artísticos ou acadêmicos. A frase “queremos ser corpos sujeitos” parece resumir o propósito

do manifesto da autora. Ela compreende que suas reivindicações têm como objetivo trilhar um caminho no qual pessoas trans possam ser tratadas de forma humanizada, saindo da posição de objetos em que foram colocadas historicamente (MONART, 2018).

A discussão sobre o *transfake*, como alertam Favero e Maracci (2018), não garante que as obras com pessoas trans terão narrativas plurais e complexas, para além da temática da transgeneridade. Segundo as autoras, é preciso continuar a pensar formas de inclusão para artistas trans sem que suas presenças sejam resumidas às suas identidades de gênero. Contar histórias que transgridem o lugar da dor e da marginalização é essencial para o que Carvalho (MONART, 2018) chama de corpos sujeitos, corpos vistos como dotados de possibilidade.

Carvalho (2021) amplia a discussão feita no manifesto com a MONART de 2018 com o texto *A transfobia recreativa e o corpo risível*, publicado no dossiê anual da ANTRA de 2021. A autora nomeia de transfobia recreativa as representações trans que são pautadas em estereótipos cujos objetivos são de “satirizar, depreciar e/ou ridicularizar travestis e demais pessoas trans, a partir de suas subjetividades, corpos, vivências, experiências e/ou identidades” (p. 102). Essas perpetuações vulnerabilizam os corpos trans a partir de representações que objetificam essas existências como imutáveis no olhar cisgênero.

A transfobia recreativa é classificada por Carvalho (2021) da seguinte forma: da estética, produzida especialmente em relação às mulheres trans e travestis e “focada na constituição corporal das travestis e mulheres trans como estatura, tamanho das mãos ou dos pés, nariz, pêlos, pomo de Adão, odor, voz, etc.” (p. 105); da farsa, que trata as identidades trans como ilegítimas, cujo objetivo é efeito de enganar alguém; criminal, que reforça a necessidade de exclusão da transgeneridade do convívio social (Carvalho, 2021), como o que foi abordado acima em relação ao personagem Norman Bates de *Psicose* (Hitchcock, 1960).

Além disso, compõe também o estereótipo sexual, que vai em comum direção ao criminal, ao representar as pessoas trans como seres hiperssexualizados. Como a autora frisa, o objetivo é novamente destituir a transgeneridade de outros aspectos subjetivos, dando a ela

uma força sobre-humana, selvagem, que precisa ser combatida e, portanto, excluída. E, por último, a vergonha, que trata os corpos trans como algo a ser escondido. Esse item se relaciona especialmente com as reflexões sobre farsa, associação criminosa e estética, por tratarem essa existência como algo que deve ser contido (Carvalho, 2021).

Keyla Brasil em Todo sobre mi madre e a Geni de Muylaert - O Transfake Contemporâneo

Na década de 2020, o *transfake* continua a ser tema de debate na esfera pública e no meio acadêmico. Um caso emblemático que auxilia a compreensão de como o assunto tem sido tratado na contemporaneidade é o da atriz Keyla Brasil. A artista, que é travesti, protestou contra a prática (do *transfake*) em uma sessão da adaptação teatral de *Todo sobre mi madre*, em Portugal (Colling & Oliveira, 2024).

O ato aconteceu em 19 de janeiro de 2023 e, na ocasião, Keyla se dirigiu ao palco com os seios à mostra, em tom de performance denunciativa, criticando a escalação de um ator cis para viver a personagem trans Lola. “*Transfake*, desce do palco! Tenha respeito por este lugar”, foi parte de sua fala. Além disso, ela destacou que práticas como o *transfake* negam oportunidades de trabalho para pessoas trans, contribuindo para a marginalização desse grupo, sendo parte dos motivos que a condicionam e às demais travestis à posição de trabalhadoras sexuais (Colling & Oliveira, 2024).

O protesto de Keyla teve grande repercussão, reacendendo o debate sobre o tema, além de levantar questões quanto à visibilidade e aos direitos de grupos minoritários como a comunidade trans. A partir desse acontecimento, Colling e Oliveira (2024) analisaram como a ação da atriz foi enquadrada na mídia portuguesa. O conceito de enquadramento, por Butler, refere-se a como um acontecimento é retratado discursivamente; a partir disso, é possível analisar como algumas existências são tratadas com maior dignidade que outras. As autoras analisaram 18 textos publicados no ano de 2023, sendo 6 notícias e 12 artigos de opinião.

Na análise realizada pelas autoras, alguns textos destacavam a relevância do ato de Keyla para a realidade de pessoas trans no campo das artes cênicas. Isso se deve ao situar o questionamento dos significados da representação cênica no contexto deste século, em que há maior demanda por direitos e representação sociais. Em contraste com essas posições, parte dos textos contrários ao protesto argumenta que a crítica ao *transfake* fere os direitos da liberdade de expressão.

Além disso, seria contrária ao que o teatro representa, enquanto “arte de interpretar”. No entanto, esse argumento é refutado por quem defende que a liberdade artística não acontece num vácuo e que a arte possui um papel político e de transformação social. Como já discutido acima sobre empregabilidade, ponto também trazido por Keyla no protesto, a presença de profissionais trans se reflete diretamente na geração de empregos e renda.

Ainda sobre esse aspecto, entre os textos críticos ao protesto, o tema foi tratado como equívoco identitário e parte do que é chamado de “cultura *woke*”. Ambos são termos utilizados para tratar as discussões de direitos da comunidade LGBTQI+ como supérfluas e partes de um processo que visa destituir os ideais da família tradicional. É importante salientar que essas críticas não foram feitas por jornalistas vinculados à direita política, demonstrando como a causa das pessoas queer, em especial a das pessoas trans, é tratada, por vezes, como menos urgente, mesmo em contextos progressistas (Colling & Oliveira, 2024).

Wittig (2022) argumenta que questões ligadas às identidades marginalizadas (mulheres, pessoas não brancas, LGBTQI+) foram sistematicamente colocadas de lado pelo marxismo como aspectos menos importantes na luta de classes. Isso dificulta, por conseguinte, a formação de classe e a garantia de direitos para esses grupos. Esta postura política de tratar conflitos de gênero, sexualidade e raça como questões menos urgentes parece reflexo dessa formação política, que não valoriza a identidade enquanto algo essencial no processo de formação dos sujeitos.

O tom utilizado por Keyla Brasil em sua performance foi criticado, mesmo em textos que demonstravam compreender a importância da questão levantada pela atriz.

Argumentaram que seu protesto foi violento e que outras formas de manifestação poderiam ser eficazes. Colling e Oliveira (2024) refletem sobre esse ponto, questionando se o protesto foi de fato violento ou uma “expressão de ira e indignação frente a visíveis situações de precariedade?”.

Para as autoras, a violência é sempre interpretada por alguém em um contexto e, assim como a representação teatral, não existe em um vácuo. Destacam ainda que a denúncia de Keyla sobre a falta de oportunidades de emprego para pessoas trans foi um aspecto pouco discutido nas notícias e colunas analisadas, ainda que esse tenha sido um dos pontos mais evidenciados em sua fala. Isso demonstra que a interpretação de violência no protesto tornou-se mais importante do que o que estava sendo denunciado: as condições de marginalização e a baixa empregabilidade trans (Colling & Oliveira, 2024).

Outro exemplo foi o anúncio do elenco da adaptação cinematográfica de *Geni e o Zepelim*, música de Chico Buarque (1978). A faixa, presente no musical *A Ópera do Malandro*, narra a história de Geni, uma prostituta conhecida na cidade por se deitar com “qualquer um”. A personagem é lida por muitos como uma travesti, sendo interpretada por uma pessoa transfeminina na primeira montagem da peça, em 1980, assim como em projetos posteriores (Grillo & Ferreira, 2024).

No entanto, para a adaptação filmica, foi escalada uma atriz cisgênero para viver Geni, transformando-a em uma prostituta cis na Amazônia. A escolha gerou diversos comentários adversos nas redes sociais, que acusavam a produção de estar cometendo um *transfake*¹.

¹ Acesso em:
<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2025/04/20/geni-e-o-zepelim-tera-protagonista-trans-apos-criticas-entenda-polemica.ghtml>

Considerando-se que a prática de *transfake* é definida pela escalação de uma pessoa cis para interpretar um personagem trans (Lima, 2024), e que, no caso de Geni, ela seria retratada como uma mulher cis e não como trans, isso não se configura diretamente como um *transfake*, mas ainda assim foi interpretado como uma forma de apagamento do que essa personagem representa. O estabelecimento da personagem enquanto travesti é uma denúncia de como pessoas transfemininas são forçadas, devido a inúmeras condições adversas, a ingressar na prostituição, tornando-se vulneráveis a violências como as retratadas na canção (Grillo & Ferreira, 2024; Benevides, 2025).

Após a repercussão da escalação, a diretora da obra, Anna Muylaert, veio a público justificar e defender a escolha, argumentando que a identidade de gênero e outros aspectos de Geni são passíveis de interpretações diversas (Coletti, 2025). Além disso, nas redes sociais, Muylaert se colocou disposta a debater a questão com o público, afirmando: "Na verdade, a história não vai mudar porque os corpos femininos ou trans estão sempre sob perigo. Queria muito ouvir tanto a comunidade trans como todos os fãs da música do Chico".

Após pressão pública, a produção do longa anunciou que o papel agora será de uma mulher trans, a atriz Ayla Gabriela, e Geni, uma travesti na história. Em nota, declararam:

A decisão coletiva foi fruto da escuta atenta e do aprendizado de intensas trocas com pessoas de diferentes setores da sociedade. Compreendemos que o momento político global, e em especial o cenário transfóbico no Brasil, impõe a todas as pessoas uma postura ativa e comprometida. Consideramos que esta mudança de abordagem da identidade de gênero da personagem no filme é a atitude acertada (Migdal Filmes, 2025).

A canção que inspirou o filme, ainda sem previsão de lançamento, é famosa pelo verso "Joga pedra na Geni", que condensa a cotidiana violência à qual a protagonista é

submetida. Seu *status* subalternizado muda com a chegada de um zepelim prateado que anuncia destruição na cidade. A partir disso, Geni torna-se moeda de troca: caso durma com o comandante do veículo, ele não atacará o povo (Buarque, 1978).

Nessa saga, ainda que relutante, a personagem cede aos caprichos do homem e torna-se heroína local, aliviando o povo das ameaças. No entanto, logo após a “transação” ocorrer, ela volta a ser tratada como antes, como uma figura abjeta, passiva a todos os tipos de humilhação (Buarque, 1978). Como em muitas canções de Chico Buarque, Geni e o Zepelim carrega um tom de denúncia. Aqui, fala, entre muitas coisas, sobre a exploração do corpo feminino condicionado à submissão e à objetificação sexual (Grillo & Ferreira, 2024).

Os tensionamentos gerados a partir do protesto de Keyla Brasil e da escalção inicial do filme Geni e o Zepelim demonstram como a arte é desenvolvida em um contexto social, diretamente associado a direitos políticos. Apesar de avanços significativos no decorrer da década de 2010, a presença de pessoas trans no cinema e na televisão ainda é objeto de disputa, como é evidenciado em ambos os casos.

No entanto, o longa de Anna Muylaert revela que parte do público compreende a importância da representatividade para a comunidade trans, a ponto de impactar a escalção do projeto. Em décadas passadas, quando o *transfake* era feito sem que críticas fossem feitas nessa escala, seria difícil imaginar que uma mobilização como essa teria o efeito obtido.

Considerando as discussões em voga no decorrer dos últimos anos, é importante destacar também avanços dentro dessa questão. Entre eles, o filme vencedor do Festival de Cinema de Brasília em 2024, *Salomé*, dirigido pelo recifense André Antônio (2024). Entre muitos aspectos, um dos que mais chamam atenção na obra é como a presença das identidades transgêneras não é destinada apenas a personagens trans. O filme é protagonizado por Aura do Nascimento e conta, no elenco, com outras atrizes trans, entre elas Renata Carvalho, autora do manifesto contra o *transfake*.

Na obra, a identidade das atrizes não é apontada em momento algum: elas apenas existem em suas singularidades. Renata Carvalho, no papel de mãe da personagem protagonista, nunca tem sua maternidade questionada, porque ela simplesmente é essa figura (Antônio, 2024). O filme vai ao encontro da provocação de Favero e Maracci (2018) sobre a discussão a respeito do *transfake* levar a um lugar singular, em que atrizes e atores trans são nichados a interpretar papéis que falem sobre transgeneridade. A transgeneridade das personagens está presente em cena, mas como um aspecto de suas vidas.

O filme se adequa totalmente a uma concepção queer de cinema ao explorar possibilidades em que as vivências de gênero são apresentadas sem que esse ponto seja uma problemática a ser tratada na trama. Salomé (Antônio, 2024) tensiona e sonha com um futuro possível (Zhu, 2025). O diretor, ao ser questionado sobre essa adequação, falou:

Para mim, um filme queer tem as mesmas características de uma pessoa queer: uma recusa a se enquadrar em rótulos preestabelecidos; uma complexidade que embaralha nossas certezas prévias estéticas e morais (Figueirôa, 2024).

A presença das atrizes e personagens trans em Salomé (Antônio, 2024) reivindica um lugar onde elas podem estar em cena sem serem forçadas a ocupar uma posição predeterminada pelo olhar cisgênero. O filme se afasta do olhar risório que trata como abjeto o corpo trans, não criminaliza essas expressões e nem as trata como algo a ser escondido, e sim celebrado em sua existência cotidiana (Carvalho, 2021).

Ao falar sobre transgeneridade no cinema, é importante que o *transfake* continue a ser debatido, não como algo superado, mas como uma mancha que marcou de forma direta, durante anos, a ausência de pessoas trans. Assim como o caráter das produções que buscaram retratar o tema. O assunto, como fica evidente no manifesto do MONART (2018), é antes de tudo uma denúncia aos anos de violência sistemática. Isso continuamente condiciona as

peessoas trans à invisibilidade, contribuindo assim para a perpetuação de ideais transfóbicos nas artes e, logo, na cultura como um todo.

CAPÍTULO 6

Método

As informações deste estudo foram desenvolvidas a partir de dois encontros presenciais, nos quais foram exibidos os filmes escolhidos de Pedro Almodóvar. Na primeira sessão foi exibido *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), já na segunda, *La piel que habito* (Almodóvar, 2010). Após a exibição, as pessoas participantes discutiram os filmes assistidos. As discussões foram gravadas e posteriormente transcritas para análise das informações.

Os encontros foram realizados em uma sala ampla do Laboratório de Psicologia, no Instituto de Psicologia (IP), na Universidade Brasília (UnB). Logo ao início, foram repassadas as instruções do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e todas as pessoas envolvidas concordaram em participar livremente. Após as instruções, a dupla de participantes assistiu em conjunto ao filme. Finalizada a exibição, foram discutidas as impressões iniciais, seguidas de perguntas relacionadas aos filmes e ao tema da pesquisa. O primeiro encontro da conversa teve duração de 50 minutos e o segundo de 1h 7min. As conversas foram gravadas em vídeo e áudio, com a autorização das pessoas envolvidas. Cerca de três semanas após esses encontros, foram feitas entrevistas individuais como complemento, tendo 58 e 42 minutos cada.

Foram realizadas então as transcrições, que serviram de base para as análises dos resultados. Com isso, foi construído um mapa semiótico que organizou em temas o que foi discutido pelas pessoas participantes. A partir disso, analisamos essas informações através da literatura teórica em diálogo com a psicologia do desenvolvimento e a teoria queer, como descrito anteriormente.

Participantes

Foram participantes deste estudo duas pessoas transgêneras, sendo uma travesti e a outra não binária. A primeira participante é uma travesti de 26 anos, que possui ensino superior completo e se autodeclara parda. Ela escolheu o nome Cláudia para ser usado no estudo. O segundo participante é uma pessoa não binária de 21 anos que se autodeclara branca. O nome escolhido para ser utilizado no estudo foi Gilda. Ele faz uso de todos os pronomes, mas prioriza o masculino, então será referido majoritariamente por essa indicação.

Foi considerada apta a participar do estudo qualquer pessoa que se identificasse dentro das identidades trans. Logo, o critério principal foi a autoidentificação. O público foi contatado por meio de divulgação em redes sociais, como estratégia para garantir a diversidade e ampliar o número de pessoas participantes. O que a princípio seria um grupo focal, com cerca de 6 a 7 participantes, se tornou um estudo de caso com duas pessoas. Essa mudança ocorreu por conta das faltas ocorridas nos dias estipulados para os encontros. É importante ressaltar que as duas pessoas participantes da pesquisa tinham realidades relativamente distintas, como, por exemplo, gêneros, nível de escolaridade e etnia diferentes entre si, permitindo que ainda fosse possível ter um senso de pluralidade no processo.

Para complementar as informações produzidas pelas entrevistas em dupla, foi realizada uma entrevista individual com cada participante. O objetivo desses momentos foi compreender mais sobre seus processos pessoais, focando em suas experiências enquanto pessoas trans, escutando também sobre suas relações com produções audiovisuais e percepções sobre o impacto disso em suas trajetórias.

Procedimentos

Para a pesquisa empírica, foi conduzido um estudo de caso com duas pessoas participantes. Conforme mencionado anteriormente, o método envolveu a exibição dos filmes seguida de uma discussão sobre os significados pessoais que as obras produziram.

Uma das inspirações para esse processo foram os movimentos de cineclube, que seguem uma dinâmica semelhante — exibição do filme seguida de um debate. Este estudo possui uma íntima relação com o movimento do cineclubismo, pois tanto o pesquisador quanto a orientadora fazem parte do Cinepsi, projeto de extensão em funcionamento no Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília (UnB), cujo objetivo é a exibição de filmes com temáticas de cunho psicológico e um debate posterior.

A proposta parte da ideia de que a experiência coletiva de debater filmes influencia diretamente a forma como os percebemos. Assim, estar consciente de que uma exibição será seguida por um momento de debate pode afetar como as pessoas se posicionam internamente durante o processo. Além disso, o compartilhamento de impressões, opiniões e sentimentos criará novos significados, questionando o que já existia ou acrescentando ao que já estava se formando ali (Vigotski, 1999).

Como mencionado anteriormente, também foram realizadas duas entrevistas com as pessoas participantes. O objetivo era compreender mais de suas histórias de vida e sua relação com a representação midiática. Nesses encontros, foi proposto que Cláudia e Gilda falassem sobre seu processo de transição, relacionando-o à representação midiática. A partir desse tema inicial, foram explorados outros pontos como relações com outras pessoas trans, sexualidade, movimentos artísticos e ativismo. Considerando a provocação por uma representação que reflita as subjetividades trans, que têm orientado este estudo, as pessoas participantes foram questionadas sobre o que elas colocariam em uma cartilha ou outro tipo de material sobre a criação de obras com pessoas/personagens trans.

Para a análise, este trabalho utilizou a Análise Temática Dialógica (ATD). A escolha por esse método deu-se por sua evidência “às dinâmicas das interações e das construções de significados” (Silva & Borges, 2017, p. 20). Dessa forma, foi possível analisar, então, como as pessoas participantes se relacionaram entre si, assim como as suas relações com os filmes que foram apresentados. A ATD tem como pressuposto teórico o dialogismo (Bakhtin &

Volochinov, 2006), que compreende a comunicação enquanto atividade sempre ideológica (Silva & Borges, 2017). Os enunciados são construídos por meio das interações e revelam o encontro de diferentes pontos de vista, a polifonia. Por meio dessa polifonia, diferentes vozes (e sentidos) se encontram, produzindo múltiplos significados.

Para a constituição desta análise, foram seguidas as etapas elencadas por Silva e Borges (2017) sobre a Análise Temática Dialógica. No entanto, as autoras pontuam que, apesar da definição de passos, essa dinâmica é fluida, o que reflete o caráter qualitativo da pesquisa, cujo desenvolvimento das informações não ocorre de forma linear, mas em constante dialogismo.

Desse modo, a análise foi iniciada com a transcrição das entrevistas, na qual, além do que foi dito pelas pessoas participantes, também foram pontuadas as pausas e as mudanças de entonação. O intuito das transcrições na íntegra foi possibilitar que o material pudesse ser relido quando necessário, a fim de que a interpretação dos resultados fosse a mais completa possível.

Assim, com a transcrição em mão, foram definidas as unidades analíticas, compreendidas como momentos da fala em que cada pessoa presente falou e nos quais foi identificado o encerramento do enunciado transmitido. A partir de uma leitura intensiva desse material, os enunciados foram então divididos em temas e subtemas. Esse processo foi gradual e realizado diversas vezes, até que se alcançassem os temas em questão. Parte da dificuldade dessa etapa se deu pelo fato de a análise envolver encontros mediados por dois filmes diferentes, que, apesar de terem em comum o mesmo diretor, possuem abordagens particulares. Dessa forma, foram necessárias diversas releituras para compreender como alguns temas apareciam em ambos os encontros.

A partir da divisão de temas e subtemas, foi construído o mapa semiótico com o intuito de expressar, de forma dinâmica, o que foi analisado nesse processo, bem como a relação dialógica entre esses pontos. A imagem foi gerada por meio do aplicativo

MindMeister. Além do mapa, também foram selecionadas unidades das falas das pessoas participantes como complemento às informações apresentadas no mapa.

CAPÍTULO 7

Resultados e Discussão

A construção dos resultados desta pesquisa foi desenvolvida a partir das falas das pessoas participantes envolvidas, pelos debates realizados após a exibição dos filmes *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999) e *La piel que habito* (Almodóvar, 2011), assim como pelas entrevistas individuais. Os encontros foram transcritos e analisados dentro da perspectiva da psicologia histórico-cultural e pela teoria queer. Para a análise das informações, foram elegidos temas e subtemas pela pessoa pesquisadora de acordo com as incidências e relevância dos assuntos discutidos após a exibição dos dois filmes. O mapa semiótico organiza os temas surgidos nas interações verbais entre filme-participantes/participantes-participantes e participantes-pesquisador, a fim de facilitar o entendimento acerca dos resultados.

Tudo Sobre as Pessoas Participantes

1. Cláudia e a Influência das Mídias em Suas Transições

A participante Cláudia é uma travesti de 26 anos, que se autodeclara parda, e atualmente trabalha como professora de inglês da rede pública de ensino. Ela considera como marco de início da sua transição o ano de 2021, no entanto, revela que sempre se sentiu deslocada da identidade masculina. Relata um momento de sua infância em que notou que essa percepção sobre si mesma era vista como uma questão problemática, especialmente para seu pai:

Falavam: “Ah, vai com os meninos”. E eu ficava, tipo, eu não me sinto pertencente a esse grupo, tipo, sei lá, por alguma razão. Tanto que eu falava pro meu pai, tipo, “Ah, eu e os meninos”. E ele ficava: “Uai, você não é um menino também?”. E eu ficava, tipo “Ah...” É isso, fui colocada contra a parede.

Cláudia cresceu em um contexto familiar militar e religioso, no qual as normas de gênero eram muito rígidas. Relata que seu pai fazia muitos comentários homofóbicos e transfóbicos, o que a fazia ter medo de que ele soubesse primeiro da sua sexualidade (antes de transicionar, se considerava gay), depois do seu gênero. Quando o pai soube de sua transição, sua reação foi negativa, associando a transgeneridade à prostituição. Além disso, questionou por que ela não esperava ter um emprego fixo para iniciar esse processo. Cláudia contou a ele que vivenciava um sentimento constante de vazio, por conta disso, considera que a decisão de transacionar surgiu de forma abrupta, como resposta a esse incômodo persistente. Apesar de nomear sua transição como abrupta, a participante narra que era notada pelas pessoas como afeminada e, por causa do receio da reação de sua família, revela que tentava negar esse lugar por um medo muito profundo. Nesse processo, foi tentando encontrar masculinidades que a preenchessem nesse vazio, no entanto, percebia que nenhum desses movimentos era suficiente:

Acho que eu tentei buscar masculinidades, tipo “Ah, não, eu posso ser um homem. Afeminado, posso ser, tipo, sabe, o conceito de bicha. Ir pra uma não binariedade, uma androginia, porque eu também tinha muito essa coisa de querer ser andrógina também. Só que aí foi quando eu percebi que, tipo assim, nunca preenchia um vazio, tipo assim, ficava sempre um, sei lá, preciso de mais.

Além disso, Cláudia narra que, quando morou com um grupo de pessoas em 2020, se incomodava que fosse lida como um homem, além disso, enquanto um homem gay, acredita que era visto como uma categoria inferior de homem, o que o fez querer mudar essa percepção. Outro marco importante foi um vídeo da *youtuber*, filósofa e pensadora trans ContraPoints, em que narra que percebeu como gostaria de envelhecer, embora não tenha informado qual vídeo era exatamente, mas descreveu como ele a impactou:

E eu lembro que eu vi um vídeo da ContraPoints que ela falou: “Acho que quando eu percebi que eu tinha que transicionar foi quando eu percebi que eu ia virar um homem velho”. Aí eu fiquei “Nossa, eu vou envelhecer e virar um velho. Eu preciso virar uma velha”. E aí é isso, assim. Eu sinto que é muito também sobre essa autopercepção que você chega a um ponto que eu sinto que você não consegue negar mais do que você é de jeito nenhum, assim. E é isso que, pra mim. Foi o clique, assim!

A partir disso, Cláudia iniciou sua transição, mas em sua narrativa não descreveu com detalhes como foi esse começo, destacou que quando a iniciou fazia parte da comunidade *ballroom*². A *ballroom* é uma subcultura criada e protagonizada por pessoas queer, negras e latinas no contexto estadunidense nos anos 1980. As práticas, que envolvem a dança *voguing*, o performar em passarelas, entre outros, migraram para o Brasil no decorrer dos anos 2010. Dentro da *ballroom* temos a presença de casas (em inglês chamadas de *houses*), que

² O documentário clássico *Paris Is Burning* (Livingston, 1990) foi um marco na história da *ballroom*. O longa apresenta narrativas de pessoas que integram o movimento, evidenciando suas vidas dentro e fora das *runways*. Outras produções também se destacam como representações da *ballroom*, entre elas a supracitada *Pose* (Murphy et al., 2018–2021), um retrato ficcional ambientado em Nova Iorque, que ganhou destaque, sobretudo, por contar com um elenco principal majoritariamente trans. Além disso, em 2020, a HBO lançou duas temporadas do reality show *Legendary* (Omari & Burnett, 2020–2022), que apresenta casas competindo entre si em diversas categorias. Já no Brasil, em 2024, *Segura Esse Pose* (2024) foi lançado pela Globoplay. A série retrata a cultura *ballroom* em seu capítulo carioca. A *ballroom* está intimamente ligada à presença de pessoas trans, como fica evidente no relato de Cláudia.

funcionam enquanto coletivo artístico, mas também enquanto um espaço de acolhimento (Ataídes, Barbo & Macena, 2023).

A subcultura existe como resposta à exclusão cis-heteronormativa e branca e, para isso, especialmente no início da subcultura, durante os anos 1980 e 1990, as pessoas participantes da subcultura buscavam emular um estilo de vida de luxo, como nas capas da revista Vogue (de onde surge o nome da dança). A contextualização do que a *ballroom* é se faz necessária porque nesse espaço Claudia desenvolveu muitas relações, além de experimentar formas de ser enquanto travesti nesse universo.

Mas eu falaria [...] não entra na *ballroom* tão cedo, só treta e essa lógica. É também esse ambiente de trauma convivendo, é gente traumatizada. A gente está... é gênero envolvido e é tipo: "Meu cabelo é maior que o seu, meu salto é melhor que o seu, e eu sou mais gostosa". E tipo, tudo é muito, sabe? É muito essa coisa da... essa mulheridade... Que eu até fico zoando o negócio de Freud, "mulheridade fálica". É muito tipo... então, você é essa mulher muito... E sei lá, às vezes eu sinto que eu sou uma mulher mais, tipo... é uma mulheridade muito fêmea e fortaleza.

Sabe, tipo, acho que minhas referências de mulheridade são tipo a minha mãe, minha família. Elas são, sabe, mulheres mais práticas também, que tipo, fazem várias coisas. E não criticando, mas eu sinto que, tipo... essa mulheridade [que se desenvolve na *ballroom*] foi muito por um tempo, assim... [influência] para desenvolver um transtorno alimentar. Pra, tipo, tentar ficar o mais bonita possível e ter um cabelo que me dava muito trabalho. "Eu tenho que ter um cabelo comprido". Então, sei lá, eu tinha que ir de salto em toda *ball* [nome dos eventos]. Tipo, era uma coisa assim que eu fazia pra tipo [...] chegar num lugar e todo mundo tipo "Nossa, ela tá bonita [...] ela veio gata". E aí, sei lá, é gostoso, mas eu sinto que hoje em dia é um lugar que eu curto ocupar. Mas não é mais uma opressão pra

mim. Eu sinto que, no começo da minha transição, era muito por ter entrado na *ballroom* e essas cobranças serem muito constantes, foi pra um lugar muito tóxico na minha cabeça.

Esse relato de Cláudia representa como a cisnormatividade atravessa também pessoas trans, em uma tentativa de alcançar o que Butler (2018) nomeia de gênero inteligível, um meio de integração no sistema. Ainda sobre a *ballroom*, a participante ainda faz parte do movimento, mas ocupando uma posição mais próxima de uma produtora de eventos, tendo organizado uma *ball* num período próximo à realização da entrevista. Acredita que hoje não precisa mais se provar como a “mais bonita”. Além de narrar que o lugar da produção é o que tem feito mais sentido dentro da comunidade.

Além dessa reflexão pelo contato com a *ballroom*, Cláudia narra que falaria para si mesma agir com mais calma em sua transição, para se lembrar que ninguém a está obrigando a nada. Ela acredita que, no início do processo, por tentar se aproximar muito do ideal de feminilidade que relata rodeá-la na cena artística, expôs muitas vulnerabilidades pessoais. Apesar disso, não se arrepende de como foi sua transição, afirmando que ela veio de uma ânsia de “tentar viver”.

Quando questionada sobre o papel que as mídias tiveram no processo de sua transição de gênero, Cláudia relata que, quando era mais nova, foi exposta muito cedo a conteúdo *radfem* (feminismo radical). Essa é uma vertente do feminismo que exclui as pessoas transfemininas da luta feminista, além de promover discurso de ódio contra pessoas trans (Meneses, 2023). São recorrentes, no espaço *ciberfeminista*, embates entre ativistas transfeministas e feministas radicais (Silva, 2023). Por conta desse contato, a participante relata que mantinha uma postura transfóbica internalizada e um sentimento de autonegação. No entanto, com o decorrer do tempo, e pelo contato com a *ballroom*, aproximou-se de outras

peessoas trans, e isso a levou a buscar referências e representações midiáticas nas quais pudesse se reconhecer.

A participante defende que o desejo por modificações corporais não é exclusivo de indivíduos trans, já que pessoas cis também realizam procedimentos estéticos para adequar seus corpos a padrões sociais. Considera, assim, que a transição não deve ser compreendida apenas como processo médico, mas como uma experiência existencial e psicológica, como foi a sua.

Ao revelar sua identidade de gênero à família, enfrentou resistência e preconceitos, especialmente por associarem a transexualidade à prostituição. Sobre o ambiente familiar, relatou que, embora sua mãe tivesse uma postura respeitosa em relação à identidade de outras pessoas trans, a aceitação da transição da própria filha foi difícil. A mãe via o processo como um desperdício de vida, o que gerou tensão e sofrimento. A participante, que faz parte da cena *ballroom* de Brasília, relata que isso também gerava conflito entre ela e a mãe, uma vez que ela enxergava esse processo da filha como algo ligado unicamente à performance artística.

A percepção da mãe quanto a essa visão da identidade de gênero da filha mudou, influenciada também pela mídia. Cláudia destaca que a participação de Linn da Quebrada no Big Brother Brasil, *reality show* de grande audiência e visibilidade no país, provocou uma nova postura da mãe. Linn, artista, cantora, atriz, compositora, e também participante da vigésima segunda edição, foi a segunda pessoa transfeminina a entrar no programa. Sua "antecessora" foi Ariadna Arantes, participante da décima primeira temporada. Na ocasião, Ariadna foi a primeira eliminada e recebeu diversos ataques da mídia por sua identidade de gênero (Lima & Oliveira, 2022).

Lina Pereira, conhecida também como Linn da Quebrada, que já foi citada anteriormente como protagonista do filme *Bixa Travesty* (Goifman & Priscilla, 2018), é reconhecida por sua postura de ativismo, em especial quanto à transgeneridade. No espaço

do programa, ela foi permitida a existir em rede nacional, propondo um outro olhar ao público do que também pode ser a presença de uma travesti na televisão brasileira. Durante o confinamento, Linn foi alvo de violências por parte dos participantes, que a trataram no masculino diversas vezes, ainda que ela tenha um "ela" tatuado no rosto (Silva, Balbi & Miranda, 2023).

Segundo Cláudia, sua mãe, ao ter contato com a beleza, o estilo e a presença artística de Linn, compreendeu que a travestilidade poderia ocupar espaços que não fossem unicamente o da prostituição. Esse relato assemelha-se à pedagogia de gênero, como discutido por Louro (2008), em que a televisão apresenta possibilidades de rompimento com as visões preestabelecidas de gênero. Em suas contradições, a participação da artista promoveu pedagogia, mudança, aprendizado e desenvolvimento humano.

Ao ser questionada sobre seus primeiros contatos com a transgeneridade no audiovisual, a participante menciona que uma das primeiras representações midiáticas de uma pessoa trans que conheceu foi o personagem Ivan, da novela *A força do querer* (Moraes, 2017), interpretado por uma atriz cisgênero, um caso de *transfake*. Ainda assim, considerou relevante a trama ter abordado essa temática.

Entre as produções que ela destaca como essenciais no seu processo de autoentendimento, ela cita as séries *Pose* (Murphy et al., 2018–2021) e *Veneno* (Valdivia & Ambrosi, 2020). Ambas foram fundamentais para ampliar sua compreensão sobre a diversidade de trajetórias trans, especialmente mulheres transfemininas. O episódio especial sobre Jules, da série *Euphoria* (Levinson & Schafer, 2021), também teve impacto significativo. Nele, a personagem Jules está em uma sessão de psicoterapia onde elabora vários aspectos de sua vida, inclusive como moldou parte de seu comportamento em prol da validação masculina.

Cláudia pontua que esse episódio contribuiu para que ela questionasse padrões de feminilidade e valorizasse uma forma de expressão mais autêntica. O capítulo (Levinson &

Schafer, 2021) foi escrito pela atriz Hunter Schafer, que vive Jules, e foi inspirado por reflexões que ela teve sobre si mesma enquanto uma mulher trans (Song, 2022).

Durante a transição, a participante afirmou ter buscado compreender questões internas sobre si mesma, mais do que corresponder a expectativas externas. O consumo de filmes e séries foi fundamental nesse percurso, sobretudo *Veneno* (Valdivia & Ambrosi, 2020), que a ajudou a compreender as múltiplas possibilidades de ser uma pessoa trans. Aprecia-se na obra a complexidade da protagonista e a forma como a narrativa aborda a vida de mulheres trans mais velhas, fugindo de estereótipos como a prostituição e o sofrimento. Cláudia relata ter inclusive assistido aos filmes que foram exibidos na pesquisa e que, após a discussão, os enxergou com uma visão mais complexa. A mudança de opinião quanto às obras de Almodóvar revela o dialogismo que permeia a comunicação e o desenvolvimento de novos sentidos perante o que é enunciado.

A participante expressou incômodo em como a transmasculinidade é tratada de forma infantilizada no audiovisual, citando novamente o exemplo de Ivan, de *A força do querer*. No entanto, elogiou a escolha narrativa de abordar a gravidez de um homem trans homoafetivo, ainda que reconheça outras limitações na narrativa. Em contraponto, ela acredita que a transfeminilidade por vezes é colocada num lugar de monstruosidade, além de narrativas nas quais a transição feminina é mais radical enquanto ato. Ela menciona *Todo sobre mi madre*, que tínhamos assistido anteriormente, falando sobre a personagem Lola, que faz modificações corporais lidas como abruptas por sua companheira Manuela.

Quanto às pessoas não binárias, ressaltou que as representações frequentemente se restringem a corpos brancos, magros e andróginos, geralmente interpretados por pessoas AFAB (atribuídas ao sexo feminino ao nascer). Defende maior diversidade corporal e identitária nas produções audiovisuais, reconhecendo que há múltiplas formas de ser não binário, com ou sem modificações corporais. Segundo Cláudia, essas narrativas reforçam

uma perspectiva sexo-gênero que corroboram a noção de personalidade associada ao sexo masculino (agressividade, assertividade) e ao feminino (passividade, indefesa) (Butler, 2018).

Em relação à representatividade trans nas mídias atuais, a participante observa avanços, embora ainda limitados. Critica a superficialidade das representações em novelas e séries nacionais, especialmente na Rede Globo. Nesse contexto, ela elogia a novela *Renascer* (Luperi, 2024) por apresentar uma personagem trans com outras amigas LGBTQI+. No caso, a *drag queen* Bianca DellaFancy fez uma participação especial na trama como amiga de Buba (Tolipan, 2024).

Cláudia argumenta que essa escolha foi positiva por ser pedagógica com o público e mostrar a diferença entre a prática da arte drag e a transfeminilidade. Além disso, ela destaca que sente falta de produções que mostram pessoas queer com amigas, vivendo em coletivo, e que essa representação foi excelente nesse sentido. Assim como a recorrência de personagens trans heteronormativos e a escassez de casais transcêntricos (a participante vive hoje um relacionamento com outra travesti), defende a necessidade de narrativas mais diversas, que não se restrinjam à transição médica ou ao sofrimento, mas explorem vivências como envelhecimento, relações amorosas entre pessoas trans e experiências de pós-transição.

Quanto a representações positivas, Cláudia cita *Pose* (Murphy et al., 2018–2021) e *Veneno* (Valdivia & Ambrosi, 2020), que considera complexas e humanizadas. Ressalta que as narrativas devem incluir personagens trans em papéis secundários, cotidianos e até mesmo como figurantes, não apenas como protagonistas, a fim de naturalizar sua presença. No Brasil, ela citou como exemplo positivo a novela da HBO, *Beleza Fatal* (Montes, 2025). A sua leitura da personagem Andréia, vivida por Kiara Felipe, é como uma personagem que possui vivências para além do retrato como mulher trans:

Em *Beleza Fatal*, eu curti que a Andréia não foi... Tipo, tem um momento em que ela, por exemplo, é negada a uma cirurgia plástica que é o silicone. Só que depois

ela aparece siliconada, tem a academia dela de dança e aí ela tem um outro arco de personagem. Só que ela tem o próprio arco dela e, tipo, ao mesmo tempo também, ela tem momentos em que, pô, ela sofre uma transfobia. Tipo, não é sobre também não mostrar isso. Mas aí, essa pessoa existe num vácuo e não precisa retratar **só o sofrimento**, sabe?

A participante foi questionada sobre o que ela colocaria em uma cartilha para quem deseja criar algum produto midiático, o que ela considera importante de uma produção ter em mente na hora de criar uma personagem trans ou arco perpassado pela transgeneridade. Nesse sentido, Cláudia elogiou produções que tratam a temática de gênero de forma naturalista e experimental, sem um tom didático ou moralizante frequentemente imposto à representatividade trans. Ela menciona as obras de Almodóvar como trabalhos que fazem essa experimentação, proposições novas de como tratar o tema.

Quanto à questão da representatividade, Cláudia critica a lógica de personagens apenas em uma perspectiva binária entre bem e mal, acreditando ser possível retratar pessoas trans também de forma falha, sem desconsiderar o histórico de estigmatização (Carvalho, 2021). Ela menciona exemplos de personagens que são falhas, mas ainda dotadas de subjetividade. Em Pose (Murphy et al., 2018–2021), a participante menciona a personagem Elektra, uma figura importante da cena *ballroom* da série. Assim como cita a protagonista de Veneno (Valdivia & Ambrosi, 2020), Cristina, que foi presa na vida real por fraude em uma companhia de seguros:

Você pode também criar personagens mais complexos, tipo, que tomem decisões...questionáveis, sabe? E acho que existem produções, tipo, que conseguem trazer esse tipo de coisa. Eu acho que, por exemplo, a Veneno, porque

quando ela [Cristina “La Veneno”] é presa, você fica com pena do que acontece com ela, mas você não consegue falar, tipo, “ela não deveria ser presa” [...]

A personagem da Elektra, ela é um contraponto à personagem Blanca. Ela é muito forte. Ela é terrível. E é isso, só que você vê também que ela é essa pessoa terrível, mas ela também está lá, ela também acolhe o povo. E a própria Blanca também, ela é essa coisa dos fracos e oprimidos, mas ela também sofre pra caramba. Por isso que ela acaba tendo esse tipo de comportamento. Então, sei lá, eu acho que quando você tem um elenco desse que é um monte de pessoas trans e várias narrativas diferentes, você consegue explorar outros lados, que não são só tipo a trans boazinha, super passável, hétero, bonitinha. E a trans puta que treta com todo mundo e ela é. Tipo, o que seria como a sociedade divide travesti e mulher trans, né? Tipo, a travesti é essa mulher mais impositiva e a mulher trans é essa mulher mais, tipo [...] recatada. Sendo que [...] meio que podem existir múltiplas pessoas, sabe?

Que fogem só desses estereótipos, assim, que nem a Angel de Pose. Que é a bonitinha e nananana, sempre tem tipo, esse arco e eu gosto que. Em *Pose*, tipo, ela também é toda fodida, ela é a mais bonita, mas ela também, sabe, fica muito insegura, tem problema com droga [...], as pessoas trans são complexas, pra caramba, tipo. [...] Porque eu acho que não é sobre melhorar a nossa imagem para essa ingenuidade. [...] E seja goela abaixo ou não. Nosso ponto de vista existe e pronto, acabou. Não tem como você dizer que não existe.

É possível afirmar que Cláudia tem uma compreensão que a presença de pessoas trans deve refletir a realidade, não uma ideologia que se inicia e se encerra entre bem e mal. A participante acredita que o papel da arte não é ensinar, mas apresentar a realidade tal como é, múltipla, contraditória e profundamente humana.

A Trajetória de Gilda Enquanto Pessoa Não binária

Gilda é uma pessoa não binária, de 21 anos, que se autodeclara branca. Quando foi questionada sobre como gostaria de ser mencionada neste trabalho, ela afirmou que preferia que fosse tratado tanto nos pronomes neutros quanto no masculino ou feminino, mas que teria preferência em ser tratado como ele, permitindo a liberdade do autor para revezar o uso de pronomes. O participante se compreende como pessoa não binária há cerca de seis anos, tendo se compreendido nessa identidade aos quinze anos. Atualmente é estudante de letras e trabalha em diversas funções informais como auxiliar de cozinha, *bartender* e dando aulas de inglês.

Como marco de sua percepção queer, Gilda relatou que, na infância, relatava afetos e interesses por outras crianças. Por exemplo, contou que costumava dizer à mãe e à irmã que gostava de determinados meninos, o que era tratado com naturalidade por elas, no entanto, no momento em que revelou sentir-se atraída por meninas, também percebeu um clima de desconforto no ambiente familiar. Esse episódio o levou a pesquisar, ainda criança, o que significava “gostar de meninas e meninos” e quais eram as nomenclaturas associadas a esse sentimento.

Gilda narra que foi expulso de casa aos 14 anos por namorar uma menina, e que os pais, que se separaram no mesmo período, eram muito homofóbicos e rígidos nessa questão. Nesse mesmo período da adolescência, ele seguiu pesquisando sobre questões relacionadas a gênero. Então, com a mesma idade, começou a se aprofundar em buscas relacionadas à transexualidade e ao espectro de identidades de gênero. A partir desse contato em pesquisas no Google, começou a refletir sobre não binaridade. Ele narra que, antes desse processo, já sentia incômodo com os conceitos de masculinidade e feminilidade.

[...] E essa é a parte que mais me intrigou também, além de eu achar a binariedade muito forçadinha, entendeu? Aquela coisa de separar mesmo: se é homem, tem que se comportar dessa forma e se é mulher, tem que se comportar dessa forma.

Durante um ano, Gilda refletiu sobre essas questões, até que contou ao seu único amigo homem trans na época que era uma pessoa não binária. Ele destaca que a informação foi então recebida com alegria pelo amigo. O entendimento enquanto pessoa não binária permitiu que o participante se manifestasse tanto na masculinidade quanto na feminilidade. Gilda afirma que acredita que toda pessoa deveria explorar esse espectro:

Na realidade, o que eu penso é que todo mundo deveria explorar a sua feminilidade e masculinidade, independente de ser um homem ou uma mulher. É isso, é me entender como uma pessoa humana, que sente, independente do que eu tenho entre as pernas. Eu sinto vontade de explorar muitas coisas. E, assim, não estou em uma transição, é um processo para a vida inteira, né?

Essa fala revela que a leitura de gênero de Gilda é, antes de tudo, atravessada pelo processo de ser humano, enquanto uma experimentação da vida. A noção de que a transição é um processo para a vida vai de encontro à noção de que ela é uma etapa a ser concluída, e sim um processo de desenvolvimento humano, em que novos sentidos são atribuídos à identidade.

Assim como Gilda foi entendendo sobre o que era não binaridade pela internet, foi também por ela que passou a ter contato com outras pessoas não binárias, o que ela considera que foi essencial para compreender outras formas de expressão. Além disso, o participante faz parte do apoio do Ambulatório Trans do DF, iniciativa do SUS, com atendimento voltado a essa população (Mascarenhas, Cardoso & Amorim, 2024).

O primeiro contato que teve com o espaço foi durante a pandemia em 2020. Relata, no entanto, que só foi chamado para ser atendido três anos depois. Desde então, tem feito atendimentos em ginecologia, psiquiatria, psicologia e nutricionista, sendo que a nutricionista é a primeira profissional da área de que gosta. Também participa e movimenta o grupo terapêutico no espaço. Gilda menciona que:

Eu estou sempre lá, movimentando o grupo terapêutico, que é atualmente a parte da militância da qual eu mais faço parte ali da militância. Geralmente, eu dou um apoio para os profissionais de lá, para incluírem mais pessoas trans no grupo terapêutico. Então, chamo o pessoal, conheço muita gente, converso com muita gente. Teve recentemente o Zera Fila do ambulatório, aí eles me chamaram para discursar. Infelizmente, eu não discurssei por falta de organização, mas participei do evento inteiro. Já tiveram oficinas também para a gente conversar sobre. Então, é mais pela participação mesmo e pela voz.

Essa fala revela como a transgeneridade se manifesta e resiste também no coletivo. Passos (2022) discute como o movimento social é um espaço para a discussão sobre gênero, e como a partir dele a comunidade trans conquistou direitos básicos, como a política de ambulatório focada nesse grupo. Quando questionada sobre a diferença desse espaço para outros contextos de saúde, Gilda afirma que o ambulatório é importante para que as pessoas trans tenham a

[...] oportunidade de falar livremente o que é importante pra gente e o que não deve ser feito também, sabe? Então, assim, eles escutam com bastante atenção, eles estão ali todo dia mesmo lutando pela causa, sabe?

Essa diferença no atendimento ocupa uma centralidade em uma escuta com uma população marginalizada socialmente. O participante afirma que ainda ocorre muita transfobia médica, e que acredita que essa postura já está enraizada na medicina.

Como foi mencionado anteriormente, para Gilda, a transição é um processo contínuo, que acompanha toda a vida e não se resume a modificações físicas. Como outro marco pessoal de sua trajetória, destacou a disforia intensa que sentia com o “nome morto”, até encontrar um que lhe proporcionasse conforto e autenticidade. Relatou também experiências de euforia de gênero, especialmente associadas ao crescimento da barba, resultado de uma condição médica que eleva a produção hormonal de testosterona. O que Gilda compartilha é que estar nessa transição é também algo prazeroso, o que muitas vezes não é retratado no audiovisual, como foi discutido previamente. Ele conta que:

Tipo assim, é muito legal ir me percebendo, sabe, como pessoa, tipo, aos pouquinhos, e enxergando coisas que eu gosto e coisas que eu não gosto. Eu sinto que é um processo muito gostoso, assim.

Além da homofobia praticada pelos pais quando tinha 14 anos e estava num relacionamento, à época lido como homoafetivo, Gilda conta que sua mãe, ao achar seu primeiro *binder* — peça que ajuda a cobrir os seios, comumente utilizada por homens trans — foi extremamente transfóbica. Segundo o participante, ela teve falas muito agressivas:

Ela me via chorando de disforia e falava as coisas mais transfóbicas possíveis, assim, do tipo: "pessoas trans não se sentem tristes desse jeito, elas ficam felizes porque elas se descobriram ". Então, coisas assim, entendeu? Falas muito pesadas dentro de casa, com meu pai não foi diferente, ele nunca conseguiu, uma vez na

vida dele, me chamar pelo meu nome. Então, assim, foi bem complicado. Mas, quando a minha mãe ficou doente, ela se sensibilizou.

A mãe de Gilda faleceu em decorrência de câncer e foi a partir do diagnóstico que houve uma mudança nessa relação. Segundo o participante, após a internação da mãe, elas passaram a dialogar mais. E nos últimos meses de tratamento, antes de seu falecimento, Gilda conta que ela já o estava apresentando pelo seu nome, não pelo nome morto. Quanto ao pai, ele narra que, após o falecimento da mãe, os ataques transfóbicos só pioraram, o que a forçou a sair de casa. Gilda não menciona quais eram suas falas, mas conta que morar sozinho era um sonho, e que agora se sente realizado nesse aspecto. Depois dessa época, cortou o contato com toda a sua família.

Ao falar sobre representações midiáticas que marcaram seu processo de reconhecimento, mencionou a série *Heartbreak High* (Chapman & Jenkins, 2022–), uma produção adolescente que aborda de forma diversa as vivências de pessoas trans, não binárias e neurodivergentes. Destacou que, apesar de ser voltada ao público jovem, a série retrata de maneira sensível o momento da descoberta de identidade, um período que, segundo ele, é comum a muitas pessoas trans e não binárias.

O participante aprecia como *Heartbreak High* (Chapman & Jenkins, 2022) foge do padrão convencional das representações audiovisuais, evitando retratar pessoas trans em perspectivas clichês e binárias. Critica também o modo como muitas produções reduzem a experiência trans a parâmetros binários de gênero, ignorando outras possibilidades de existência.

Ao ser apresentada à ideia de propor uma cartilha para obras futuras (filmes, séries, livros, etc.) com pessoas trans, Gilda partiu de sua perspectiva enquanto pessoa não binária. Ele acredita que sejam necessárias obras que informem sobre a não binaridade e suas diversas

possibilidades de expressão. Em sua visão, é difícil pensar em uma representação única dessa identidade, justamente pela negativa que ela propõe.

Ele afirma que:

Então, acho que talvez explorar esse lado de informar as pessoas seja muito mais importante do que focar em especificidades que tornam aquela pessoa não binária, sabe? Ah, tipo, eu acho que eu ficaria muito de “xerecão”, assim, se eu visse uma série que explicasse de um jeito... não, não é violenta a palavra, mas de um jeito que descomplicasse. Porque na visão das pessoas é uma coisa muito complicada, tipo, entra em várias vertentes de várias coisas. Mas, tipo, assim, explicar de uma forma, tipo, tão natural que as pessoas comecem a naturalizar isso também, sabe?

É possível notar em sua fala que há uma expectativa de que mais produções reconheçam a existência da não binaridade e a crença de que ela possa ser tratada de forma natural. Além disso, Gilda gostaria de ver personagens que falam com ele, que toquem em um lugar afetuoso. Outro fator importante, em sua opinião, é ser surpreendido. Nesse sentido, o participante menciona *La piel que habito* (Almodóvar, 2011) enquanto algo que o surpreendeu por falar de forma complexa sobre os papéis de gênero.

A questão do estudo, do aprendizado e da conscientização é algo que aparece em diferentes formas em seu relato. Mesmo já familiarizado com a questão e envolvido comunitariamente, Gilda segue estudando sobre o assunto. Ele menciona que, poucos meses antes da entrevista, havia feito um curso on-line com o cantor Júpiter, *rapper* não binário. O participante acredita na importância de que as vivências da comunidade trans, e em especial da comunidade não binária, continuem sendo debatidas.

Como tudo na vida, a gente aprendeu o que é um pronome, o que é um nome, o que é um substantivo, um adjetivo. Então, só porque não foi ensinado para a gente não significa que é uma coisa, tipo um monstro de sete cabeças.

Destarte, Gilda compreende sua identidade não binária como um espaço de fluidez, autodescoberta e resistência às normas de gênero impostas socialmente. Enfatiza que ser uma pessoa não binária é, antes de tudo, afirmar a possibilidade de existir fora das fronteiras fixas entre “homem” e “mulher”, reconhecendo-se como um ser em constante transformação.

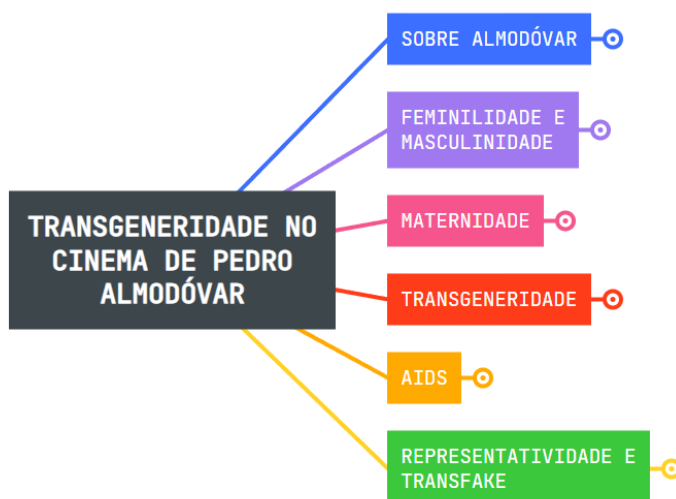
Mapa Semiótico

A seguir será apresentado o mapa semiótico proposto para a condensação e interpretação das informações. Essa imagem e os outros mapas no decorrer desta seção têm o objetivo de auxiliar a interpretação do que foi discutido no decorrer dos encontros. Os temas que se originaram desse processo dizem respeito às questões observadas nas falas.

É importante destacar que os trechos citados são transcrições diretas do que foi dito por Cláudia e Gilda. É possível perceber que ambas utilizam uma forma de expressão muito coloquial, o que demonstra como estavam à vontade para trazerem suas percepções pessoais e reflexos de quem são para além do espaço acadêmico em que estavam inseridas.

Figura 1

Mapa Semiótico Completo



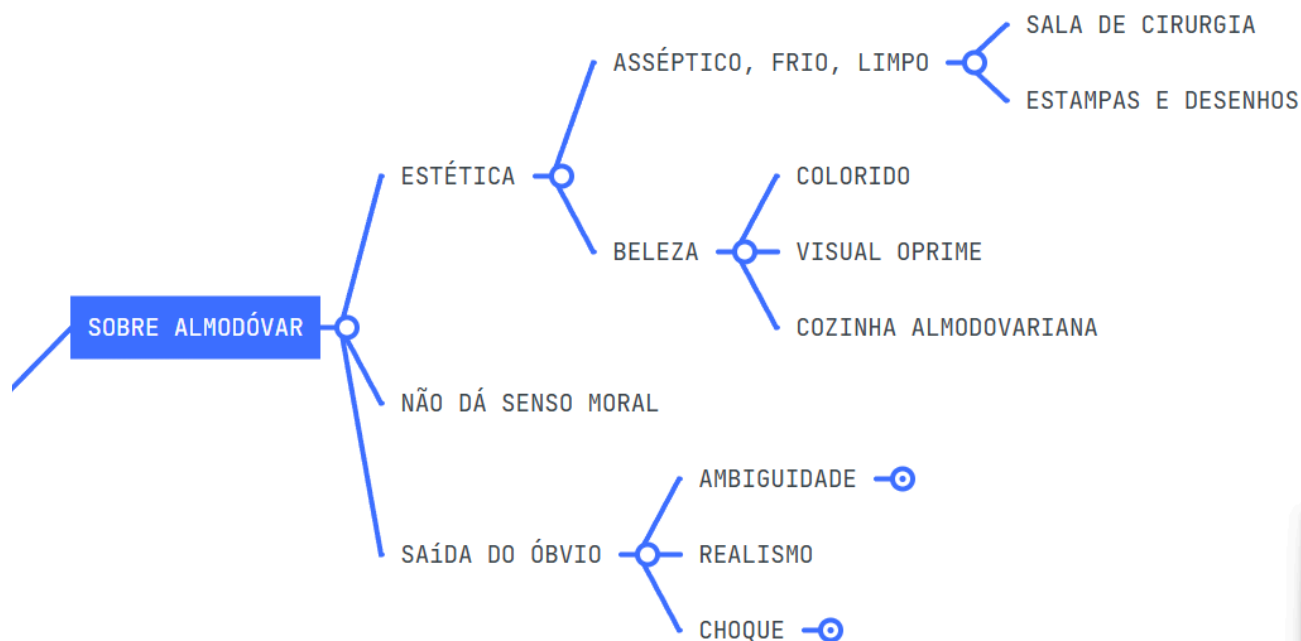
Fonte: Elaboração do autor.

A figura acima representa os temas que foram gerados a partir da ATD. Sendo: *Sobre Almodóvar* (1), *Feminilidade e masculinidade* (2), *Maternidade* (3), *Transgeneridade* (4), *AIDS* (5) e *Representatividade e transfake* (6). Cada tema gerou subtemas particulares, de acordo com o assunto abordado. As citações de fala das pessoas participantes estão transcritas na íntegra, com o intuito de preservar os sentidos expressos em seus enunciados.

Sobre Almodóvar

Figura 2

Recorte do Mapa Semiótico - Tema Sobre Almodóvar



Fonte: Elaboração do autor.

A Figura 2 representa o tema *Sobre Almodóvar*, que referencia o que foi relatado pelas pessoas participantes acerca das percepções sobre o diretor e sua filmografia. Um dos primeiros pontos levantados após a exibição de *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999) foi sobre o visual da obra. Na discussão sobre *La piel que habito* (Almodóvar, 2011), o pesquisador questionou as pessoas participantes sobre como elas perceberam o visual desse filme, uma vez que no anterior isso havia sido mencionado logo ao início. Dessa forma, foram definidos os subtemas: *Estética* (1) e *Saída do Óbvio* (2).

Estética

As pessoas participantes descreveram o filme como “muito bonito”; além disso, destacaram o uso das cores como um aspecto marcante. A participante Cláudia menciona que, em sua percepção, essa beleza chega a ser opressiva:

Sei lá, esse filme é muito bonito visualmente. Então ele é meio, chega até te oprime, assim. Tem muita cor, tipo assim, a cozinha dela é toda colorida e não sei o que, e eu acho isso lindo do filme. (P1)

O aspecto visual dos filmes de Almodóvar é uma das características mais populares e aclamadas de sua filmografia, em especial o uso de tons quentes, como o vermelho. Essa cor, muito presente em *TSMM* (1999), é costumeiramente utilizada na cenografia e no figurino para representar cenas de apelo emocional. Além disso, no cinema almodovariano, ela ganha um peso ainda maior por ser uma das cores da bandeira espanhola, o que evidencia o constante diálogo que o diretor propõe com as simbologias que representam o país. O vermelho se torna não apenas um forte elemento narrativo para representar o desejo, mas também para situar seus filmes em um espaço e contexto cultural.

A Figura 3 é uma captura de uma das primeiras cenas do filme, em que vemos Manuela cozinhar para ela e seu filho, Esteban. Como é possível notar, há um excesso de informações e cores nesse espaço. A direção de arte é detalhista e, apesar da predominância do azul nos armários, o vermelho está presente, ainda que em pequenos objetos, como bibelôs e prateleiras, assim como nos ingredientes sobre a bancada.

Figura 3

Cozinha de Manuela. Captura de Todo Sobre Mi Madre (Almodóvar, 1999).



A sensação de “opressão” que a participante Cláudia narra aponta para a ordem da disposição dessas cores, não apenas nessa cena, mas em outras. Apesar de representar um espaço comum, como uma cozinha, sua organização visual demonstra a artificialidade do fazer filmico. Como um diretor fortemente associado à estética *camp*, Almodóvar eleva essa realidade a um estado de exagero e constrói um ideal de beleza estética naquilo que é cotidiano.

O uso marcante de cores também se faz presente no figurino usado pelas personagens, e novamente o vermelho se destaca. A Figura 4 representa um dos pontos de virada na narrativa, quando Manuela e Esteban vão à peça *Un tranvía llamado Deseo*, que ela havia encenado décadas antes do nascimento do filho, junto à sua ex-companheira Lola. A personagem utiliza um sobretudo vermelho vibrante e, por baixo, uma blusa de gola alta preta. O casaco vermelho representa a grande carga de emoção que esse momento traz para Manuela, ao revisitar uma memória do passado, ao mesmo tempo que o restante das peças, todas pretas, a aproximam de um estado de luto.

Figura 4

Manuela aguarda em frente ao teatro. Mubi. mubi.com.



O fundo em que a personagem está é o pôster do espetáculo, estampado com o rosto da atriz Huma Rojo, interpretada por Marisa Paredes, parceira de longa data, por décadas, de Almodóvar. O vermelho na imagem também faz referência à intensidade da peça, e Huma olha diretamente para a câmera, como se visualizasse o interior dos sentimentos de Manuela.

A Figura 5 é da cena logo após a ida de mãe e filho ao teatro, quando Esteban é atropelado ao tentar seguir o carro de Huma em busca de um autógrafo da estrela. O visual de Manuela continua ilustrando a intensidade emocional e o luto, no entanto, agora direcionado à perda do filho. Um outro elemento é adicionado à composição da personagem: o guarda-chuva extremamente colorido, representando a felicidade pelo encontro que ela e o filho estavam compartilhando. O guarda-chuva é jogado na cena por Manuela ao correr ao encontro do jovem atropelado, simbolizando também o estado de melancolia que ela enfrentará dali em diante. A partir desse ponto na história, ela entra em um forte quadro depressivo e passa a utilizar roupas pretas até retornar a Madri em busca de Lola.

Figura 5

Cena de Manuela no teatro. Papo de Cinema. <https://www.papodecinema.com.br>



Já Huma utiliza um terno, algo que aponta força e autoridade, mas a cor da peça também remete à ideia de desejo pelo vermelho. A personagem vive um conturbado relacionamento com Nina, uma atriz dependente de heroína. Huma é intensa e diz que usa o cabelo vermelho há anos, o que fica evidenciado por sua persona no palco, onde a vemos utilizando uma peruca loira, também como forma de separação entre a Huma humana e a Huma estrela dos palcos.

Enquanto *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999) foi destacado como um filme muito colorido, o visual de *La piel que habito* (Almodóvar, 2011) já foi descrito de forma diferente. “Asséptico”, “frio” e “limpo” foram as palavras utilizadas pelas pessoas participantes acerca de suas impressões sobre a obra.

Em contrapartida ao que é apresentado em parte dos seus filmes, *La piel* (Almodóvar, 2011) tem uma estética menos colorida, evidenciando a temática mais séria do filme, assim como a personalidade dos personagens. O contexto da narrativa, que transforma a casa de Robert em uma clínica clandestina, também faz parte dessa escolha visual. A cozinha é um

dos poucos lugares coloridos da obra, quase como o coração da casa, e o ambiente é costumeiramente associado à ideia de feminilidade. No entanto, apesar da ausência dos típicos tons vermelhos, eles ainda se fazem presentes no figurino do protagonista Robert, vivido pelo ator Antonio Banderas.

Na Figura 8, Robert, apesar de majoritariamente utilizar roupas escuras, veste uma peça de um tom vermelho, ainda muito escura. A blusa vinho demonstra a emoção que o cirurgião está vivenciando. Na primeira, ele tenta conversar com Norma, sua filha, que tem lidado com o trauma do ocorrido na festa; na segunda, conversa com Vicente acerca dos procedimentos de dilatação da vagina para o pós-cirúrgico. Apesar da frieza do personagem, também evidenciada pelo cabelo engomado, que demonstra controle sobre as situações, Robert está envolvido emocionalmente com o processo de transformação que executa em Vicente, evidenciado em cena pelo resquício de vermelho.

Figura 6

Robert visita a filha no hospital. Captura de La piel que habito (Almodóvar, 2011)



Vicente, por sua vez, veste um robe verde e azul, quase nos tons das paredes do quarto em que está preso. Depois de completos os procedimentos, agora como Vera, são utilizados macacões pretos e nudes, dando ênfase à temática da narrativa sobre a pele que cada um habita.

Figura 7

Vicente e Robert conversam após a primeira cirurgia. Captura de La piel que habito (Almodóvar, 2011)



De forma semelhante, essa ênfase é dada também na direção de arte. O filme, embora seja predominado por cores azuis e brancas, apresenta na casa de Robert diversas imagens de arte com mulheres nuas e flores, demonstrando a obsessão do personagem pelas ideias de feminilidade.

Figuras 8, 9 e 10

Cenas da casa de Robert. Capturas de La piel que habito (Almodóvar, 2011)





A análise acerca do visual nos filmes de Almodóvar evidencia como o seu cinema está localizado em uma perspectiva pós-moderna, que se utiliza de elementos externos a si mesmo para constituir sua própria obra. Ao tornar o vermelho uma de suas marcas, o espanhol enfatiza a sensação da criação de um universo particular, que se comunica também com a repetição de atrizes e atores em seus filmes, além do diálogo constante entre as temáticas de gênero (Vau, 2021).

Saída do Óbvio

Uma das principais características de Almodóvar são histórias de temas tratados como tabus e o rompimento, de alguma forma, com as expectativas de estrutura fílmica convencionais (Vau, 2021). Da mesma forma que as temáticas são lidas como inesperadas, o mesmo acontece na forma como ele narra essas histórias. Os subtemas a partir desse tema foram: Ambiguidade, Senso moral, Choque e Realismo.

Ambiguidade diz respeito à forma como Almodóvar, nos dois filmes analisados, deixa em aberto algumas resoluções, como o final de Vicente retornando para casa como Vera, assim como a própria representação que o diretor faz das personagens trans. Esse ponto será explorado à frente com detalhes, mas ele se interliga justamente com os outros, em especial com o senso moral e o realismo. A participante Cláudia falou sobre o senso moral:

Mas eu acho que ele tenta botar num lugar de, tipo...Essas adversidades e questões, elas não necessariamente vão...Isso é sempre uma sentença de morte, uma condenação espiritual, sabe? Ele não dá muito senso de moral. Tipo assim, ele bota a Lola e a Agrado, e ambas têm seus defeitos, ambas têm suas grandes qualidades. (P1)

Essa fala vai ao encontro do argumento proposto por Zecchi (2015) de que o cinema de Almodóvar não busca estabelecer uma constante relação entre bem e mal, e sim mais de causas e consequências da vida e como as pessoas podem se reestabelecer ou não a partir disso.

Tratando-se da abordagem da personagem Lola, por mais que Almodóvar não deixe de exibir e tratar a consequência de seus atos, ainda assim ela recebe um momento de redenção e acolhimento. Isso não significa ser condenada pelos seus atos, e nem absolvida. Isso vai ao encontro de uma perspectiva queer de compreender as práticas para além de uma dinâmica binária.

O realismo se expressa na exposição de situações como a de *TSMM*, que aborda questões relacionadas a relacionamentos abusivos, uso de drogas, dificuldades de relacionamento entre mães e filhos. O mesmo ocorre com *LPQH*, que aborda o abuso sexual, a condição de transtornos mentais devido a fortes traumas e o desejo de vingança sobre quem comete abusos. Todas essas questões permeiam a vida social; o que Almodóvar faz é

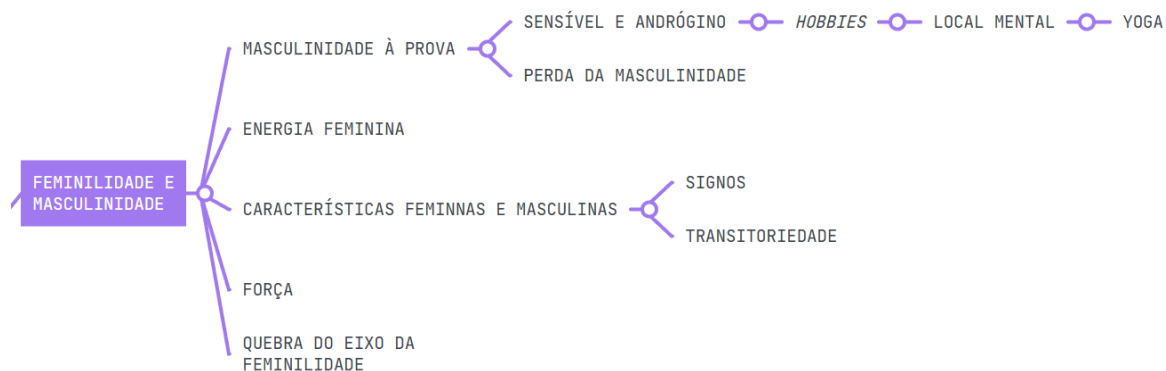
apresentá-las de forma crua: isso é o que é, e a partir disso cada pessoa colhe suas consequências.

O choque vem justamente de como o diretor decide trabalhar essas temáticas, evocando posturas lidas como não convencionais. Da mesma forma, a estrutura das histórias gira em volta de surpresas e ações inesperadas até aquele ponto do filme. Através desse choque, Almodóvar movimenta o que é tido como *status quo* e discute a capacidade humana em se recriar e em destruir o outro.

Feminilidade e Masculinidade

Figura 11

Recorte do Mapa Semiótico - Tema Feminilidade e masculinidade



Fonte: Elaboração do autor.

A Figura acima é um recorte do mapa semiótico e explora o tema *Feminilidade e Masculinidade*. Este tema emergiu das reflexões feitas pelas pessoas participantes no decorrer dos dois encontros, bem como de uma pergunta final sobre o que era “feminilidade”. Considerando que as concepções de feminilidade e masculinidade são parâmetros normativos para a inteligibilidade dos gêneros (Butler, 2018), é relevante compreender como as pessoas

envolvidas neste estudo dão significado a essas ideias. Os subtemas que foram originados por esse tema foram: *Masculinidade à prova* (1), *Energia feminina* (2), *Características femininas e masculinas* (3) e *Quebra do eixo da feminilidade* (4).

Masculinidade à Prova

Na primeira parte de *La piel que habito* (Almodóvar, 2011), Vicente realiza uma série de trabalhos manuais, entre eles a costura, atividade culturalmente associada à noção de feminilidade. Ao discutir as transformações vivenciadas pelo personagem ao longo da obra, o pesquisador perguntou às pessoas participantes em que lugar essa característica é situada na narrativa fílmica em questão. O reconhecimento geral foi de que, não apenas por essa prática, mas também por sua aparência física e pelas interações com outras personagens, Vicente se colocava em uma posição de reafirmar sua masculinidade constantemente. De acordo com a fala de Cláudia:

Eu sinto que o Vicente, ele é muito esse bofe, que tem que provar a própria masculinidade muito. Porque ele é, sei lá, todo “franzininho” e pequenininho e não sei o quê. E aí ele tem que ser, tipo, “bofão”. Por isso que ele anda com aquelas jaquetonas e anda de moto. É, ele ficava, tipo, dando em cima da sapatona. Ele: “Ah, você vai ficar gata”. Então, sei lá, ele é esse homem mais sensível e mais andrógono, né? [...] É como se, pra ele também, essa perda da masculinidade também envolvesse, tipo, caramba, eu perdi essa coisa que eu tentava pôr pro mundo. (P1)

Bourdieu (1998) afirma que “o privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que

impõem a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade” (p. 64). Nesse sentido, é possível reconhecer que as posturas adotadas por Vicente ocorrem com a intenção de compensar esse suposto déficit viril.

A limitação da masculinidade hegemônica faz com que muitas pessoas socializadas como homens sejam forçadas a abandonar ou mascarar determinadas características, com receio de serem discriminadas. Essa condição resulta em uma dificuldade cultural para que homens desenvolvam mecanismos saudáveis de enfrentamento das emoções negativas, assim como em uma resistência em buscar ajuda profissional para lidar com problemas de saúde mental e física (Mokhwelepa & Sumbane, 2025).

Assim como não é possível falar em uma feminilidade única e específica, o mesmo ocorre com as masculinidades, que também são múltiplas, e cujas interpretações dependem de diversos fatores, como raça, condição social, entre outros. A masculinidade hegemônica é aquela que subestima qualquer expressão que fuja dos traços que compõem a dominação masculina (Moura, 2025; Connell, 1998). Cruzar os limites estipulados entre o masculino e o feminino significa aproximar-se de uma menor inteligibilidade, pelo afastamento do que é considerado a matriz daquele gênero (Butler, 2018). É a partir dessa percepção que emergem as posturas de reafirmação constante da virilidade masculina.

Entretanto, os limites dessa circulação pelos espectros binários que significamos são construções sócio-históricas, e não resultados de uma equação exata ou de uma binaridade positivista. Logo, é natural que o ser humano transite constantemente entre as duas expressões, se é que é possível classificá-las dessa forma. Esse processo reflete a subjetividade humana, que constrói sua identidade em constante diálogo com o outro (Borges, 2022). A ideia de uma sociedade estritamente binária é inimaginável, pois escapa daquilo que nos constitui como seres ontológicos.

No filme (Almodóvar, 2011), ao longo do tempo em cárcere, Vicente, agora Vera, desenvolve o hábito de praticar ioga e continua com suas criações manuais, entre elas o

desenho. Dentro de toda a perda forçada daquilo que o constituía fisicamente como homem, sua forma de defesa foi continuar criando. Assim, ele alimenta a construção de um “lugar mental”, conforme nomeado pelas pessoas participantes, onde ainda era Vicente e guardava consigo — não o que o tornava homem, mas o que o tornava sujeito.

Abordar as questões relacionadas à masculinidade é uma das características da chamada “fase azul” de Almodóvar, na qual essas noções ganham centralidade como componentes tão importantes das dinâmicas de gênero quanto aquilo que é lido como feminino (Zecchi, 2015). Em especial, considerando que grande parte das opressões sofridas por mulheres e outras identidades dentro do espectro da feminilidade são perpetradas por homens, compreender essas questões significa modificar o ângulo da lente para uma das raízes do problema.

É possível perceber como *La piel que habito* discute o olhar masculino em relação à mulher (Mulvey, 1975), encarcerando-a em sua lente, criando algo que corresponda simultaneamente ao objeto de seu prazer e à frustração de ter perdido sua ex-esposa para o próprio irmão.

Energia Feminina

Após explorar as concepções de masculinidade que atravessam Vicente, foi questionado, considerando o discutido nos dois encontros, o que era feminilidade para as pessoas participantes. Dessa forma, a participante Cláudia, ao responder à pergunta, afirmou:

Eu acho que existe uma energia feminina. Que é essa energia estipulada principalmente pelo século XIX. Muita coisa que a gente vive é por causa do século XIX. E eu odeio isso, e quase tudo é racismo científico. Então é essa

feminilidade dócil, essa feminilidade de ser maquiada, cabelo comprido e vestido.

(P1)

A energia feminina mencionada por Cláudia relaciona, como inatos à mulheridade, atributos como delicadeza, cuidado e submissão, desconsiderando que essas características são sócio-historicamente associadas à manutenção de um sistema normativo. Esse conceito tem sido muito relevante na discussão de gênero contemporânea, especialmente porque vem sendo utilizado em discursos conservadores que têm permeado a política, a arte, os espaços coletivos e, em especial, as redes sociais (Guimarães, 2025).

A ideia de feminilidade está diretamente relacionada ao conceito de heterossexualidade compulsória, uma vez que uma das bases dessa relação é justamente a submissão feminina (Wittig, 2022). No entanto, ao longo do século XX, as mulheres têm rompido gradualmente com essa condição, conquistando maior independência financeira, o que se reflete em outros aspectos de suas vidas, entre eles os relacionamentos amorosos. Se no passado a figura da mulher era associada exclusivamente à manutenção da família, ao cuidado da casa, dos filhos e do marido, com a conquista de direitos sociais e legais essa posição foi flexibilizada (Guimarães, 2025).

Bourdieu (2012) classifica a família como a instituição que opera como principal meio de reprodução da dominação masculina, especialmente por meio da divisão sexual do trabalho. Ao discutir a realização do trabalho de cuidado doméstico, Wittig (2022) constrói o seguinte argumento:

O contrato que vincula a mulher ao homem é, em princípio, um contrato vitalício, que somente a lei pode quebrar (o divórcio). Ele assinala à mulher certas obrigações, incluindo o trabalho não remunerado. O trabalho (tarefas domésticas, criação dos filhos) e as obrigações (renúncia de sua reprodução em nome do

marido [...]) significam uma renúncia, pela mulher, de sua pessoa física ao marido.
(p. 38)

Da mesma forma, Federici (2018) afirma que:

É importante reconhecer que, quando falamos em trabalho doméstico, não estamos tratando de um trabalho como os outros, mas, sim, da manipulação mais disseminada e da violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe trabalhadora. A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas — uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado. (p. 42)

Ambas as autoras constroem seus argumentos adotando uma perspectiva que evidencia como o cuidado exercido pelas mulheres no cerne da família é uma marca clara de suas opressões estruturais. Não por acaso, a família ocupa um lugar central na discussão contemporânea sobre direitos de gênero (Lobo & Cardoso, 2021), especialmente pela base conservadora que defende um formato tradicional, a tríade pai, mãe e filhos (Fragoso, 2020), o qual não contempla a diversa realidade brasileira, como famílias com mães solo, famílias homoafetivas, entre outras.

A estratégia de idealização da família promovida por líderes conservadores tenta não apenas mascarar a realidade, mas também impedir que formações ditas “não tradicionais” alcancem um *status* de legitimidade para a efetivação de direitos (Mito, 2020).

Em um processo contínuo de emancipação, a movimentação das mulheres torna-se uma ameaça ao patriarcado, pois, nesse rompimento, elas se associam muito mais a um ideal de masculinidade, de liberdade, do que ao feminino, de submissão (Guimarães, 2025).

Guimarães (2025) argumenta que é como contraponto a essa movimentação, que preza por maior liberdade e constituição subjetiva, que o discurso da energia feminina tem ganhado força, especialmente nas redes sociais. São inúmeros os conteúdos analisados que orientam mulheres sobre formas de “resgatar sua energia feminina”, geralmente associadas ao cuidado da casa e à aparência, evocando um passado romantizado em contraposição a um presente de autonomia.

Outro ponto importante é que o discurso da energia feminina possui um caráter inerentemente patologizante, uma vez que qualquer postura de uma mulher que se posicione, consciente ou inconscientemente, diante de um processo opressor, pode ser classificada como fruto dessa “natureza desviada”. Enquanto isso, traços tidos como masculinos, como a agressividade e a frieza, são validados socialmente como características dos homens, não recebendo a mesma alcunha de desvios de sua natureza.

A ideia de “energia feminina” torna-se, portanto, uma estratégia de manipulação para manter as pessoas condicionadas a uma lógica opressora. No entanto, a subjetividade humana é mais complexa e diversa do que o simples condicionamento a essas normas (Butler, 2018). O discurso da energia feminina surge, assim, como uma tentativa de reconduzir mulheres que estejam em processos de emancipação de volta às condições de opressão que lhes foram historicamente impostas.

Características Femininas e Masculinas

Ao responder à pergunta sobre o que era feminilidade, o participante Gilda não se concentrou apenas em um conceito, discutindo o que feminilidade e masculinidade eram para ele, afirmando:

Feminilidade pra mim é uma característica, então assim, temos características femininas e temos características masculinas, mas elas não são especificamente exclusivas de homens e mulheres. Então masculinidade não é exclusiva de homem e feminilidade não é exclusiva de mulher, e pra mim não deveria ser. Então assim, se você tem características femininas, são questões assim, tipo, cheiros, sentimentos, etc., essas coisas. Então, por exemplo, me enxergar como uma pessoa não binária é sobre eu não ficar me limitando a características apenas femininas só porque eu fui designada como uma mulher no nascimento, sabe? Quero explorar minhas características masculinas, as características masculinas que eu gosto. Então, pra mim, na minha visão, elas não deveriam, tipo, estar limitadas a homens e mulheres. Então, não é que eu não acredite que não existam homens e mulheres, mas eu acredito que todos os homens e mulheres e pessoas não binárias têm características femininas e masculinas. (P2)

Ao mesmo tempo que o participante traz a noção de que o feminino e o masculino habitam todas as pessoas, se essas características são inatas, é possível definir materialmente o que elas seriam para além de sentidos pessoais? É possível que a feminilidade e a masculinidade existam em uma lógica que não seja a de um conjunto de ideias criado para manter os sujeitos normatizados em um sistema? Se todas as pessoas possuem essas características, como definir esses traços tão universais senão pelo fato de terem sido nomeados em um momento histórico determinado?

A fala de Cláudia, em resposta a Gilda, complementa esse pensamento:

É muito mais sobre a simbologia e sobre a semiótica disso. Tipo assim, o que a gente, enquanto seres humanos, classifica, porque eu acho que masculinidade e feminilidade, até se a gente for pensar esse binário, não é que ele exista. O que eu vejo muito do feminino e do masculino que são os arquétipos de coisas que a gente, enquanto humanidade, foi construindo. Se a gente quisesse dar outros nomes pra isso em algum momento, tudo. Mas, assim, eu sinto que são mais simbologias e semióticas do que necessariamente algo, tipo, essencial. Tanto que é isso, salto era uma coisa que foi inventada pra homem, e hoje em dia, tipo, é epítome da feminilidade. E peruca também era uma coisa. (P1)

A mudança do que serve a cada gênero no decorrer da história demonstra como os atributos que formam o ser homem e o ser mulher são feitos artificiais, que devem ser propagados de acordo com o que demanda o contexto cultural do momento (Butler, 2018). No entanto, essa transitoriedade na contemporaneidade é muito mais expressiva, justamente por refletir uma era de mudanças sociais profundas em como as pessoas se relacionam com as suas identidades.

O conceito de masculinidade e feminilidade, no entanto, não é possível de ser tratado apenas como algo imaterial, uma vez que as pessoas se relacionam diretamente com essas ideias, performando essas “energias” de acordo com o que faz sentido para elas em determinado momento. No entanto, questionar a suposta naturalidade desses atributos é revelar sua fragilidade e como essas ideias funcionam como formas de controle subjetivas. Nesse sentido, Butler (2018) afirma:

Declara que o gênero construído não é afirmar sua ilusão ou artificialidade, em que se compreende que esses termos residam no interior de um binário que

contrapõe como opostos o “real” e o “autêntico”. [...] e sugerir que certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do real e consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma autonaturalização apta e bem-sucedida. (p. 69)

Ou seja, em sua concepção, por mais que as expressões de feminino e masculino sejam fruto de uma construção sócio-histórica, elas não deixam de ser reais para os sujeitos nessa dinâmica, justamente por serem assimiladas como traços naturalizados, impactados pelo discurso positivista e biologicista. Em complemento, Bourdieu (2012) destaca isso ao afirmar que “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (p. 46). Esse argumento explica como e por que as opressões às mulheres e dissidentes de gênero permeiam a história há tantos séculos, porque esse foi um poder cuja manutenção não cessa.

Ademais, outro ponto citado por Gilda é sobre como o fato de ser uma pessoa não binária parece exercer aqui um canal de liberdade quanto a essas expressões, em uma postura de emancipação daquilo que é considerado obrigatório para ser de algum gênero, justamente pela forma como a não binaridade se constituiu como um gênero em negação. Se as categorias de gênero se orquestram ao redor de condutas, posições e expectativas, é possível que haja um conjunto de condutas esperadas por quem assume a identidade de um gênero cuja base se encontra na negação?

No entanto, o participante revela em outro ponto que já enfrentou cobranças quanto a performar uma aparência andrógina por ser não binário, como se sua identidade fosse uma mistura de dois gêneros, e não uma negação deles. Essa fala revela como a não binaridade, enquanto categoria política, é nova e está em construção constante (Lemos, Andrade & Cardoso, 2020), assim como todos os gêneros também estão sendo feitos (Butler, 2018). O

mesmo acontece com ela: a dificuldade em se relacionar com algo que busque romper o sentido de gênero e construir uma expressão que não seja pautada por ele.

Há visivelmente uma dificuldade em se desvencilhar dessas expectativas, mesmo que seja dentro da comunidade LGBTQI+, cuja razão social para existir enquanto categoria coletiva de identidade é justamente a negativa daquilo que se pressupõe para seus corpos. O que a não binaridade constrói, assim como outras expressões trans, é uma negativa da dominação subjetiva, em prol de experienciar a vida conforme os termos que convêm a cada indivíduo. A experiência da criação de um novo modo de experienciar o mundo em um corpo, sem as expectativas de gênero, entra em consonância com o conceito de corpo-ciborgue de Haraway (2013), que defende que tudo que fazemos é fruto de uma fabricação.

Afinal, as identidades são vivenciadas tanto em relação a si quanto em relação à cultura. Esses significados não são dados, herdados, existentes pela via das funções biológicas, mas sim assimilados de acordo com os atravessamentos sociais que compõem cada pessoa (Vigotski, 2021). Há a ilusão, por parte de homossexuais homens, de que, pela afirmação masculinista, eles fazem parte do mesmo nivelamento de dominação que aqueles cis-heteros, quando na verdade sua conveniência existe como um acréscimo à força que não hesita em violentar esses corpos dissidentes quando lhes é necessário exercer esse poder. A homossexualidade, feminina e masculina, está muito mais próxima de uma expressão de vida não binária do que de um modo de vida cis-heteropatriarcal.

Se o gênero é reconhecido a partir da performance, como uma identidade de gênero que se propõe a ser uma negativa pode alcançar esse *status* de inteligibilidade? Se a não binaridade é a negação desses polos, como podem se expressar pessoas nessa identidade para serem reconhecidas social e legalmente? A construção e a reafirmação de laços comunitários são uma forma de validação desses sentidos. Em uma sociedade que marginaliza tudo que

ameaça o seu *status quo*, talvez não seja no cerne do seu poder que essa validação será alcançada (Butler, 2022; Miotto, 2020).

Destarte, nos últimos anos, a comunidade não binária conquistou o direito de retificação de documentos com o registro de não binário em alguns estados e no Distrito Federal (DPDF, 2023; Ferreira, 2022). Essa legitimação estatal, apesar de não assegurar a leitura dessas pessoas como partes de uma inteligibilidade de gênero, assegura direitos e amplia o debate ao redor da temática, cujo objetivo é romper com o sistema sexo-gênero e permitir que o futuro seja queer, múltiplo, livre das amarras dos engeneramentos (Preciado, 2011), que acumulam sofrimentos em diferentes graus nos diferentes corpos em que circulam.

Quebra do Eixo da Feminilidade

Ainda em relação à questão de características femininas e masculinas e como elas podem coexistir entre si, direcionada à resposta ao tema dos filmes, a participante Cláudia respondeu:

Mas ao mesmo tempo também eu sinto que a feminilidade nestes dois filmes, ela também é muito sobre força, ele bota mulheres que estão muito nesse estereótipo. Seja forçada que nem Vicente e Vera, ou que elas se apropriam, mas elas estão sempre num lugar de mudança do que elas estão. Então eu sinto que a feminilidade também é essa mudança, essa força, persistência, luta. Então ele vai pra um lugar, por isso que eu gosto muito das mulheres do Almodóvar, né, tipo, eu sinto que ele dá pra elas um outro lado que não precisa vir com androginia, não precisa que uma mulher seja desfêm ou butch, pra ter características, tipo como força, como sabe, determinação. Então ele usa de arquétipos, eu sinto, principalmente nesses dois

filmes, porque, sei lá, ela mata ele com robe de seda e camisola, sabe, tipo, se você para pra refletir, é uma coisa super feminina, que a gente associa muito com essa feminilidade. Ela tá lá matando ele, sabe e tá sendo, tipo, então, sei lá, eu acho que isso talvez seja feminino de não necessariamente você precisar ir pra uma feminilidade masculinizada. O que eu não acho que seja ruim, pô, não é uma coisa que eu acho que seja ruim. Mas eu acho que principalmente... hoje em dia, eu sinto que a gente só pode ter mulheres fortes se elas têm cabelo curto, performam masculinidade e são, sabe? Ou é *girl power* e ela sabe lutar e nananã. (P1)

A força feminina nos filmes de Almodóvar geralmente é associada à coletividade, o que fica muito exposto em *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), mas também em obras como *Volver* (2006) e *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). No encontro dessas expressões, é possível desenvolver formas de resistir às opressões e organizar-se coletivamente. Se a feminilidade é construída como forma de aprisionamento (Wittig, 2022), os filmes de Almodóvar mostram que é possível romper isso. Ser um ser feminino não significa apenas existir ao olhar masculino, mas também para si mesma.

A participante faz uma crítica a filmes que, nos momentos de retratar força em mulheres, a associam a traços lidos como masculinidade, como cabelo curto, pouca delicadeza etc. A importância de representar a força como uma característica possível e real em determinadas mulheres do cotidiano é fundamental, não se limitando apenas ao que é considerado oposto. A simbologia do robe, misturada à força necessária para a cena de assassinato, faz com que o diretor mescle essas características e rompa com o que é considerado como matriz dessas forças. Cláudia argumenta:

Mas eu acho que todas elas acabam que, quando entram em contato umas com as outras, elas vão perdendo aquilo que elas sentem que é o eixo da feminilidade

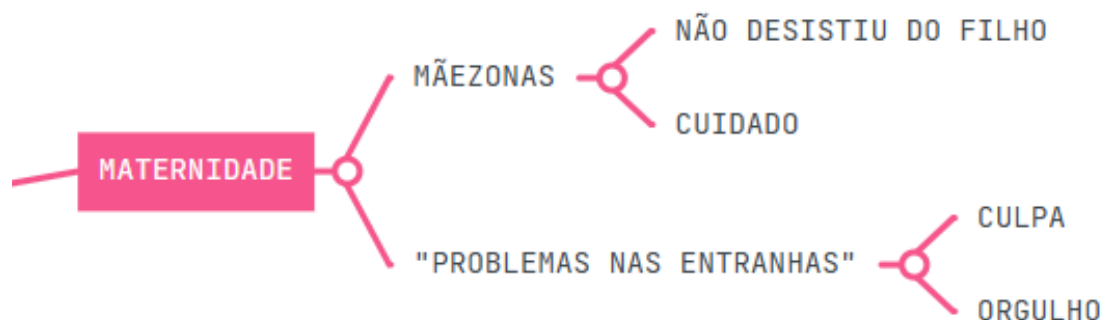
delas. Tipo, a freira, em contato com elas, se toca que, tipo assim, ai, nem sou essa pessoa tão certinha, recatada. E a própria Manuela vira uma pessoa mais doida, meio mentirosa, sei lá, acho que vai meio que nesse lugar. (P1)

Ao trazer essa relação, Cláudia observa que, ao compartilharem momentos juntas, as personagens revelam características sobre si que expõem aspectos que vão contra o ideal que elas mesmas constroem sobre si. Se a feminilidade está ligada diretamente à questão da docilidade, sair desse eixo é revelar que a feminilidade pode aparecer de outras formas (Middleton, 2024). Essa quebra acontece no momento em que as personagens entram em contato com realidades distintas das delas, podendo refletir sobre suas vidas e criar novas vidas possíveis.

Maternidade

Figura 12

Recorte do Mapa Semiótico - Tema Maternidade



Fonte: Elaboração do autor.

A partir de *Maternidade*, a Figura 12 foi elaborada para expressar o que foi discutido nesse tema. Ele surgiu a partir das percepções relatadas pelas pessoas participantes sobre as diferentes mães presentes em ambos os filmes. Os filmes de Almodóvar, além de explorarem o que é entendido como feminilidade em diferentes ópticas e corpos, também são notórios

pelas figuras maternas, o que se torna ainda mais demarcado após o lançamento de *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 2009).

As figuras maternas nas obras assistidas são distintas entre si, o que foi notado também por Cláudia e Gilda. A partir disso, foram gerados os subtemas *Mãezonas* (1) e *“Problema nas entranhas”* (2). O primeiro se refere à personagem Manuela e à mãe de Vicente.

As pessoas participantes notaram semelhanças entre as personagens pela determinação de ambas em não desistir dos filhos, ainda que Manuela tenha perdido o seu; ela investe em seu processo de luto, lidando com questões do passado que não ficaram resolvidas e que têm ligação com o seu processo de maternidade, em especial em relação à Lola, sua ex-companheira. Além disso, Manuela assume o filho de Rosa após seu falecimento em decorrência da AIDS. A personagem assume também a função dos cuidados médicos da criança, fazendo-se presente no processo de tratamento da condição.

Gilda, ao falar sobre essa questão, associou a característica de cuidado de Manuela ao ser mãe:

A outra, ela, tipo assim, tinha um afeto muito grande com o filho dela, o filho dela faleceu, e aí, é, filho único também, né? Então, assim, eu acho que eu entendo muito essa questão de, tipo, mães procurarem outros filhos. Quando a única referência de filho delas, tipo, não está mais na vida, sabe? Então ela tem muito esse local de cuidado com as outras pessoas (P2).

A postura cuidadosa de Manuela é também um contraponto que evidencia a ausência de Lola na vida de seus filhos. Enquanto uma personagem exerce essa postura de cuidado, a outra se ausenta dessas funções e tem posturas que ferem suas respectivas companheiras. A personagem de Lola levanta o questionamento dos impactos dessa ausência, ainda que

Esteban tivesse uma ótima relação com sua mãe, Manuela; mas não conhecer o seu pai era uma questão que o instigava emocionalmente.

Ao nos contar e, posteriormente, mostrar quem era esse “pai”, Almodóvar (1999) questiona o público acerca de quem essa pessoa poderia ter sido na vida do filho. Isso ocorre uma vez que a narrativa da história gira também em relação ao ressentimento vivido pelas personagens (em relação à Lola). Sabe-se tudo e, ao mesmo tempo, muito pouco sobre essa personagem, porque o público só tem contato com as suas falhas com as mulheres de sua vida: Manuela, Agrado e Rosa.

Almodóvar, ao colocar Manuela como responsável pelo filho de Rosa, levanta o ponto também das famílias escolhidas e como os laços familiares podem ser tecidos também através de laços sociais e formas de afeto que não apenas a relação sanguínea. As famílias de escolha são reflexos da exclusão social que alguns grupos enfrentam pelo cerne familiar, em especial a comunidade LGBTQI. O processo de desenvolvimento dessas formações, apesar de surgirem por práticas muitas vezes de violências familiares e da sociedade cis-heteropatriarcal como um todo, é marcado também pelo senso de comunidade que as pessoas queer construíram enquanto unidade identitária. Isso permite vivenciar essa expressão de afeto de acordo com o que lhes é permitido em vida.

A família escolhida em *TSM*, apesar de não ser sobre pessoas dissidentes, existe pela dificuldade de conciliação entre mãe e filha pelo modo de vida que uma adotou. Isso fica expresso logo quando a personagem assume os cuidados da própria Rosa, quando ela está enfrentando o processo de gravidez com dificuldade devido ao agravamento da sua condição de saúde. Enquanto a mãe de Rosa não se mostra disponível na vida da filha, Manuela assume essa posição materna de cuidado, demonstrando o poder da escolha e também do poder comunitário.

A participante Cláudia afirma que Almodóvar não é fatalista nesse filme. Ainda que a vida de Rosa tenha tido um fim trágico, a união e o amor que foram nutridos entre ela e

Manuela permitiram que seu filho tivesse a possibilidade de uma vida saudável. O senso de comunidade por amor que uniu as personagens mostrou-se presente nesse momento.

Já a mãe de Vicente segue em busca do filho, mesmo após anos do seu sumiço. O que acaba sendo um contraponto evidente à outra figura materna presente na obra, Marília, a mãe dos personagens Robert e Zeca. Enquanto uma personagem segue investida na vida do filho, Marília se denomina como alguém com “problema nas entranhas”, colocando-se como responsável pelos desvios de caráter dos filhos. No entanto, ainda que a personagem se coloque nessa posição de culpa por ter criado duas pessoas perversas, ela trata ambos com muita diferença. Enquanto vê Roberto como uma figura digna de seu afeto e cuidado, acobertando sua série de crimes, ela não despense os mesmos cuidados com Zeca.

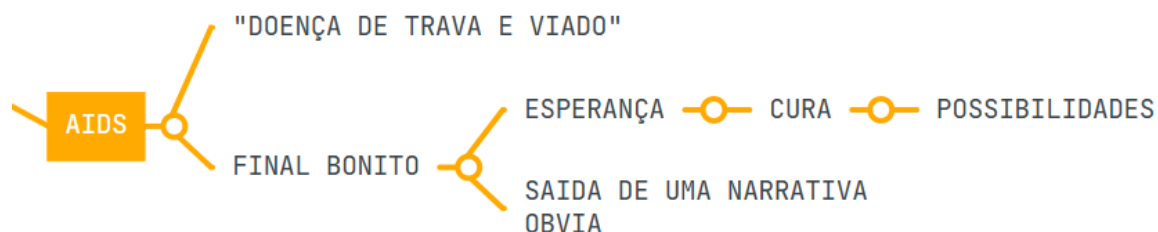
A associação de mãe e culpa não é nova. Se a maternidade foi estabelecida historicamente para que mulheres a coloquem como objetivo de vida (Wittig, 2022), falhar nessa função é visto como falha do ser mulher (Fontenelle, 2025), como expressa pela personagem sobre o suposto problema em suas entranhas. O caráter falho dos personagens leva a mãe à posição de culpa por não ter conseguido criar bons homens. Sua fala ignora como a socialização masculina é calcada pelo desejo de posse.

Um contraponto interessante ao extremo da devoção materna acontece em *Volver* (Almodóvar, 2006), em que a personagem Irena mata o ex-esposo quando descobre que ele abusou de sua filha e que sua neta é fruto dessa violação. Almodóvar constrói um contraponto de como a figura da esposa pode se rebelar contra o autoritarismo do marido, ao mesmo tempo que trabalha a questão da união feminina contra a violência, evocando uma postura comunitária de cuidado.

AIDS

Figura 13

Recorte do Mapa Semiótico - Tema AIDS



Fonte: Elaboração do autor.

A Figura 13 é referente ao tema *AIDS*, que surgiu a partir do que as pessoas participantes discutiram sobre as questões relacionadas à doença e sua presença no filme. A discussão ao redor dessa temática se desenvolveu com dois apontamentos principais: o estigma que relaciona a contaminação pelo HIV a pessoas queer; e a abordagem que a obra filmica produziu ao trazer uma outra possibilidade de enfrentamento da doença em uma realidade em que é possível a cura. Vale ressaltar que *TSSM* foi lançado em 1999, um contexto pós-crise, mas em que ainda eram perpetuadas discriminações contra pessoas dissidentes de gênero e aquelas que conviviam com a síndrome.

O intuito deste tema não é fazer um resgate dos processos históricos que atravessaram o desenvolvimento epidêmico nos anos 1980, mas sim analisar como essa questão repercute contemporaneamente, ainda associada à comunidade LGBTQI+. Em uma das falas, o participante Gilda abordou como a questão é tratada como estigma ainda em 2025, desconsiderando o alto grau de contaminação que também afeta pessoas cis-heterossexuais:

É uma questão muito histórica, muito grande. Sempre tiram que as pessoas homossexuais, as pessoas travestis, elas que inventaram essa questão da IST, da AIDS. É isso aqui. Mas, assim... Também tem muitos casos entre pessoas heterossexuais, é... E é realmente, eles pegaram esse estigma e colocaram dentro do filme. (P2)

É possível perceber a associação entre pessoas LGBTQI+ e, em especial, a transgeneridade, em diversas instâncias, entre elas nas produções acadêmicas. Ao ser realizada uma rápida busca em plataformas de pesquisa com o tema “transgeneridade”, é possível verificar como uma quantidade robusta de artigos pesquisa a relação entre pessoas trans e AIDS.

A produção científica que se volta para essas questões é inegavelmente importante, pois subsidia políticas públicas e orienta formas de trabalho mais atenciosas com essa população. No entanto, fica claro que essa associação, que se sobressai a outros temas, advém de um forte estigma social que, como a participante Cláudia colocou, é tratado como uma “doença de trava e viado”.

Ao final do filme, é narrado que o filho de Rosa, gerado com Lola e criado agora por Manuela após seu falecimento (em decorrência da comorbidade de pressão alta e AIDS), é soropositivo. No entanto, o filme não trata essa questão como algo fatal, mas sim como um ponto de esperança. O personagem, segundo Esteban, é curado, propondo uma possibilidade de um novo futuro para a relação que estabelecemos com a doença.

Essa escolha narrativa ressalta o compromisso de Almodóvar com a inserção de pessoas queer sob uma lente não discriminatória, em constante mudança e esperançosa sobre um futuro possível. O cinema queer não estava preocupado em trazer aceitação, e sim em escancarar como eram essas vivências (Burns, 2023). A abordagem positiva em relação à

AIDS vem como um selo de quebra daquilo que era esperado, revertendo o presente e tratando pessoas queer como seres subjetivos, dotados de algo além de uma doença.

Transgeneridade

Figuras 14 e 15

Recortes do Mapa Semiótico - Tema Transgeneridades





Fonte: Elaboração do autor.

As Figuras 14 e 15 representam o tema *Transgeneridade*. Como é possível notar, esse tema apareceu de forma excessiva nos dois encontros. Ele refere-se às questões ligadas diretamente às identidades trans, assim como relatos de vivências das pessoas participantes. Dessa forma, os subtemas gerados foram *Arquétipo* (1), *Consequências sociais* (2), *Ressignificação e subversão* (3), *“Travesti é uma pessoa que só se veste de mulher”* (4), *Sequelas de socialização* (5), *Expectativas externas* (6), *Várias formas de ser* (7) e *Corporeidade* (8).

Arquétipo

O subtema *Arquétipo* surgiu a partir do que foi discutido pelas pessoas participantes sobre a personagem Agrado e a forma como ela é construída em torno de um arquétipo de feminilidade. Arquétipos são modelos narrativos, que têm como função fazer uma organização dramática, promovendo identificação com a pessoa telespectadora através de concepções preestabelecidas (Anaz, 2020). Como foi citado anteriormente, o audiovisual com pessoas trans sempre utilizou estereótipos para seus retratos (Carvalho, 2021). O arquétipo surge aqui também como um modelo de personagem que se baseia em estereótipos, é feito para servir a uma narrativa específica.

Nesse subtema, essa percepção é acentuada por como a personagem se relaciona com esses signos femininos e como eles se tornam essenciais na narrativa da obra para contar quem ela é:

Eu acho que eu amo que ela segue muito o arquétipo, mas ela também é uma pessoa extremamente fraternal. Tipo, ela sai da prostituição pra ir pra um lugar de cuidado com a atriz, sabe? Ela também é essa pessoa muito empática. E eu amo que ela também tem esse arco de sair da prostituição e conseguir oportunidades melhores, sabe? Eu acho que é muito isso, de tipo... Ela tá ali naquele arquétipo, ultra-femme, sabe, né? Ela se comportando muito, tipo, “Ah, eu sou uma mulher, eu adoro maquiagem”, mas ao mesmo tempo ela, tipo... Sai da narrativa óbvia que ela começa e ela consegue chegar num lugar, tipo, em que. Ai, eu posso conviver na sociedade com você e sem nenhum problema. Sem nenhum problema. A gente pode coexistir. Eu achei isso muito chique dela. Eu acho que o caminho de personagem dela subverte muito. Porque ela sai da prostituição e vai viver trabalhando com a mulher. E eu acho muito incrível que ela não necessariamente sai do arquétipo, mas ela sai das consequências sociais dele. Então eu acho isso muito interessante sobre ela, que eu acho que mesmo que ela seja tipo... “Ah, eu sou puta, botei silicone, blá, blá, blá.” Eu acho que ela ainda... ela mostra, tipo assim... Ah, essa corporalidade pode ocupar outros lugares que não sejam a zona, assim. Eu acho isso interessante, da Agrado. E eu anotei “Agrado uma diva”. (P1)

A fala da participante Cláudia expressa como a figura de Agrado rompe com as expectativas colocadas sobre uma personagem trans, ainda que ela seja realizada dentro de um arquétipo. Lewis (2010) ressalta que uma típica escolha narrativa para personagens trans femininas é o papel da “rainha”. Esse tipo de personagem comumente é aquela responsável por auxiliar a protagonista, geralmente uma mulher cis branca, a alcançar seus objetivos. Para isso, a rainha levanta o astral e a autoestima de sua “afilhada”, geralmente restando pouco espaço para que sejam explorados outros aspectos de sua personalidade e história. Agrado

(Almodóvar, 1999) pode ser lida enquadrada nessa perspectiva, pois parte de suas relações é voltada para o cuidado de outras personagens na trama.

No entanto, apesar de Agrado ocupar essa posição de auxílio para Manuela e Huma, ela transgride esse lugar e o público a conhece também a partir de suas questões pessoais. Lewis (2010) argumenta que a “rainha” é a representação da falha, aquela entre dois estados incompatíveis, o feminino habitando um corpo dito como masculino. Essas personagens são frequentes nesse contexto de cabaré, bairros, pobreza e violência. A rainha ocupa o papel de ajudante do outro para construir força, autoestima e autonomia. E elas estão ali para cumprir essa trajetória. A figura das transformistas a que o autor se refere é lida como cópia da cópia, apenas a performance; portanto, não seriam válidas o suficiente. Por isso, o palco é um lugar em que estão frequentemente associadas; ali, elas têm a chance de brilhar com autenticidade. Ao mesmo tempo em que elas representam uma crise, também representam uma solução.

Considerando o exposto, percebe-se que não há uma exploração subjetiva para além do exagero visual. É nesse ponto que Almodóvar faz algo diferencial, ao conseguir retratar Agrado fora desse cenário, em momentos íntimos de afeto, não sendo apenas auxílio, mas parte da comunhão.

Consequências Sociais

O subtema "Consequências sociais" diz respeito a como, historicamente, a figura transfeminina esteve associada ao trabalho e à exploração sexual. Essa condição tornou-se a única possível para muitas travestis e mulheres trans, a quem eram negadas possibilidades de trabalho em outros espaços que não o do sexo (Andrade & Alves, 2024; Câmara, 2021; Benevides, 2025). Por vezes, expulsas de casa, com ensino incompleto pela dificuldade em se

manter na escola devido ao preconceito, o “ponto” tornou-se a única opção acessível de sustento (Xavier & Vianna, 2023).

Essa questão historicamente atravessa a população trans e, por muitas vezes, foi a partir disso que elas foram retratadas na mídia. No Brasil, como supracitado, grande parte das aparições de travestis e mulheres trans acontecia em programas que tinham como intuito zombar delas, muitas vezes atreladas à prostituição e que estavam envolvidas em algum tipo de problema criminal (Nóbrega & Barros, 2023; Carvalho, 2021).

Araújo (2022) expõe que, durante a ditadura militar no Brasil, ocorriam grandes campanhas policiais contra a vadiagem, que violentavam as trabalhadoras, inclusive as cisgêneras. Com a forte repressão militar desse contexto, era difícil se organizar coletivamente enquanto movimento trans. Foi com o fim do regime e o gradual processo de redemocratização que, através das trabalhadoras sexuais, se iniciou o movimento trans de forma organizada. Paralelamente a isso, emergia a epidemia da AIDS no Brasil, o que expunha as trabalhadoras a riscos de contaminação. Esse processo doloroso para a comunidade LGBTQI+ mundial contribuiu para o fortalecimento do movimento.

Ainda há diversas mulheres trans e travestis que necessitam recorrer a formas de prostituição para garantirem seu sustento (Andrade & Alves, 2024). No entanto, no decorrer dos últimos anos, pessoas trans têm conseguido acessar outras formas de emprego, dentro da formalidade, o que garante os direitos trabalhistas que o trabalho na rua não possibilita.

Além disso, a implementação de cotas trans em diversas universidades é uma conquista que objetiva ampliar o acesso ao ensino formal, o que também amplia as possibilidades de trabalho no futuro. Em uma coleta de quantas universidades adotaram essa política inclusiva, Duarte, Lages, Possas e Mourão (2025) identificaram que, até o início de 2025, 19 instituições aprovaram as cotas. A universidade que subsidia este trabalho é uma das que conquistou esse direito, fruto de muita luta e articulação política do movimento trans da UnB e das organizações políticas partidárias que existem em Brasília (ASCOM UnB, 2024).

A movimentação que a participante Cláudia nomeia como “saída da consequência social” é um ponto importante do filme, pois se relaciona diretamente com as possibilidades no cinema queer que serão discutidas adiante, especialmente no contexto da época em que o filme foi feito. Outro ponto trazido por Cláudia como parte desse processo de Agrado sair das consequências sociais foi a coexistência com pessoas cis. Segundo ela, a personagem mostra a possibilidade de se habitar o mesmo espaço que a cisgeneridade, transitando fora da margem em que é colocada.

Ressignificação e Subversão

Quanto à resignificação e à subversão, a participante Cláudia trouxe isso em relação à postura de Agrado (e de outras pessoas trans) de se associar a algo não esperado para o seu corpo. Apesar da noção de feminilidade que a personagem relata vir de um lugar de normatização, ela também é utilizada como rompimento sistemático, alcançando um lugar confortável consigo mesma.

Um dos artigos analisados na revisão sistemática desta dissertação, por Moreira e do Nascimento (2020), discute a contraconduta de gênero. Os autores a definem como:

O filósofo chama de contraconduta essas ações que dizem respeito às formas de ataque e de contra-ataque que se afirmaram nas disputas de poder. O conceito é pertinente para compreensão das práticas contemporâneas. "A contraconduta designa, portanto, o movimento nos jogos de poder capaz de criar outras possibilidades de ação, na medida em que recusa, não propriamente o governo, mas o modo como se é governado". As contracondutas, então, estabelecem táticas de enfrentamento às investidas de poder e ao seu desejo de governar.

Considerando o exposto, é coerente afirmar que tanto a existência de Agrado quanto de Lola, bem como sua jornada de acesso a novos lugares no filme, são formas de contraconduta de gênero. Assim como a escolha adotada por Almodóvar (1999) de tratar a personagem como alguém dotada de permissões que deveriam ser garantidas a todas as pessoas, sem distinção de classe, gênero, raça/etnia, é coerente com a contraconduta de gênero apresentada no filme.

Apesar dessa contracondução, o filme não deixa de trabalhar com associações estigmatizantes sobre mulheres trans. Prostituição, abuso de drogas, condição de HIV e assédio sexual são alguns dos temas que, em um panorama geral, reforçam ideias estereotipadas. Ainda que essas representações reflitam também uma perspectiva material, elas são excessivamente utilizadas no cinema para representar a transfeminilidade, o que pode provocar uma leitura conservadora sobre o que está sendo abordado em tela. No entanto, essas escolhas narrativas não excluem a possibilidade de a obra ainda provocar conformidades (Navarro & Torrecilla, 2024).

Almodóvar parece se ambientar em um cenário que, dentro do espaço do cinema, não era tão explorado nesse período: as vivências queer, em especial a de pessoas trans. Um dos subtemas explorados à frente diz respeito a como algumas das concepções de gênero do filme são “antigas”, nas palavras de quem participou do estudo. Quanto a esse reforço narrativo em perspectivas, ele parece ser igualmente o motivo por trás de algumas escolhas do diretor ao longo de sua carreira, nas quais se mantêm as problemáticas envolvendo mulheres trans, como em *La mala educación* (Almodóvar, 2004), na qual a personagem de Ignacio é uma pessoa transfeminina trabalhadora sexual que faleceu após fazer uso abusivo de drogas (Waldron & Murray, 2014).

A discussão não se baseia em acreditar que essas representações são irreais, mas em como, mesmo em um contexto criativo, em que não há a intenção de ser uma cópia fidedigna da vida, as histórias sobre pessoas trans continuamente partem desses lugares estigmatizantes.

No entanto, é importante compreender que o filme é atravessado por uma outra forma de entendimento de gênero e como essas questões eram reforçadas, o que não diminui seu potencial objetificador (Navarro & Torrecilla, 2024). É necessário transfigurar a figura do gênio, reconhecer suas limitações enquanto criador e entender como essas questões são lidas contemporaneamente como reforço de estereótipos.

Apesar de as escolhas citadas reforçarem que a lente do cinema ainda não era capaz de ir além do visível na margem, Almodóvar (1999) ainda consegue romper parcialmente com certas convenções (Cavalcante & Medeiros, 2020). Por exemplo, a cena em que Agrado se nega a mostrar o pênis para Nina, sua parceira de trabalho, carrega uma força política enquanto tecnologia (Lauretis, 1987) e pedagogia de gênero (Louro, 2008). Se a sociedade cis-heterossexual objetiva a existência de pessoas transfemininas como quem existe apenas para a obtenção de prazer sexual, a postura da personagem quanto a essa atitude desumanizante é um rompimento com a matriz que a define como uma mulher trans na visão cis-patriarcal.

Se Agrado clama por uma leitura que não seja apenas vinculada a uma visão sexualizada do seu corpo, nesse instante a personagem apresenta ao público que há formas de existir dentro de sua identidade que não contemplam unicamente essa esfera. Como afirmam Moreira e do Nascimento (2020), “A criação dessa personagem consegue trazer uma expressão subjetiva às identidades transfemininas” (p. 18). Apesar dos reforços comuns do filme, ela não é apenas uma ex-trabalhadora sexual, mas também um ser humano com sonhos e possibilidades de desenvolvimento pessoal, profissional e amoroso, assim como alguém tem o direito de não detalhar seu corpo a outra pessoa.

Agrado não apenas subverte a performance esperada para alguém condicionado ao nascimento a viver como homem, mas também o esperado para esse corpo que se nega à masculinidade. Ela subverte a percepção de que o destino de uma travesti é ser vista apenas como objeto de desejo cis-hetero. Ela também educa o público acerca do que é a

transgeneridade, do que pode ser uma mulher trans, do que podem ser as pessoas no geral (Cavalcante & Medeiros, 2020, Middleton, 2024). Afinal: *“Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”* (Almodóvar, 1999).

“Travesti é uma pessoa que só se veste de mulher”

O subtema surgiu a partir de uma fala da participante Cláudia sobre uma consulta que ela realizou no dia do encontro. Ela relatou que um médico que a atendeu afirmou que ela não era travesti, e sim uma mulher trans. Segundo ele, na medicina, travesti é uma pessoa que só se veste de mulher, e não necessariamente uma identidade de gênero:

Por exemplo, hoje eu fui no endócrino. E aí ele me falou que existe a diferença. Porque perguntaram minha identidade de gênero e eu falei: "Ah, eu sou travesti". Aí ele falou que, na medicina, travesti é uma pessoa que só se veste de mulher. E não quer, tipo, alterar completamente os papéis sexuais ou, tipo, características masculinas. [...] Depois dele falar isso que...Foi um diálogo esquisito, porque ele falou: "Não, você é uma mulher trans", e eu, tipo, "tá, tudo bem", mas assim, enfim... (P1)

Esse relato levanta muitos questionamentos acerca do acesso de pessoas trans a serviços de saúde, públicos ou privados, especialmente por travestis, assim como sobre a forma com que a identidade travesti tem sido compreendida pela sociedade cis-hetero-patriarcal. Ambas as questões comunicam sobre uma mesma visão transfóbica que mina o acesso a direitos por parte da comunidade trans. A relação de pessoas trans e espaços

de saúde é complexa e demarcada por inúmeras violências, algumas reconhecidas legalmente, questões que ainda hoje são motivos de debate e luta (Cohen & Tilio, 2019).

A afirmação de que travestis são apenas pessoas que se vestem de mulher, amparada por um suposto saber médico, revela também como a medicina e outras áreas de conhecimento, entre elas a psicologia, constroem uma relação hierárquica com as identidades sociais às quais deveriam oferecer espaços de cuidado (Chadha & Jha, 2025).

Para a medicina, travesti pode ser uma pessoa que se veste de mulher, mas para a comunidade e o movimento trans, não. A afirmação do saber médico não é mais importante e não desvalida a autoidentificação e a vivência de nenhuma pessoa. De que forma os serviços de saúde têm se estruturado para se aproximarem mais das realidades queer e demais dissidências e minorias sociais, objetivando construir relações mais respeitadas e, logo, mais eficazes com essas populações?

Essa percepção de saber mais do que o outro sabe de si próprio é reflexo de uma cultura que não permite que as comunidades marginalizadas socialmente sejam reconhecidas enquanto dotadas de conhecimento de si e dos atravessamentos que as acompanham. O movimento trans há muito tempo luta pelo reconhecimento da categoria travesti enquanto uma identidade trans e femininaru. Além disso, o uso do termo travesti é uma conquista que diz respeito à realidade dos engendramentos em um contexto brasileiro (Jesus, 2012).

Sequelas da Socialização

O subtema Sequelas da Socialização surge a partir de falas sobre como o processo de crescer condicionado a um gênero que não é aquele vivenciado na adultez pode impactar sua vida mesmo após a transição. Ao falar sobre a personagem Lola e a forma como ela tratou as mulheres com quem se relacionou, a participante Cláudia falou sobre como ela enxerga que

algumas mudanças de postura são necessárias de serem feitas no processo de transição. Não apenas questões referentes à aparência.

Eu sinto que ele [Almodóvar] não vê a Lola como essa pessoa que teve uma transição completa, né? Porque tipo assim... Isso até é uma opinião polêmica minha, mas eu acho que, quando você quer se denominar mulher, não é que você tenha que vestir roupa feminina, nem nada. Mas você tem que deixar de ser homem. E, tipo, na minha opinião, a Lola não necessariamente deixou de ser homem nesse sentido de atitudes, assim. Porque o que ela faz pra mim é coisa de bofe uó. Sabe? Então, tipo, é isso. Eu sinto que, não que ele queira desvalidar a mulheridade dela, mas eu fico assim... Você pode, com a sua transição, fazer coisas diferentes do que essas atitudes que você tomava antes. (P1)

É relatado por Manuela durante o filme que Lola, mesmo após fazer a cirurgia de mamas, continuava sendo ciumenta e abusiva com ela, além de frequentes traições. A participante posiciona essa atitude como “coisas de homem” e levanta o questionamento acerca de uma mudança de atitudes que não acontece. Para ela há a incongruência em vivenciar uma transição e continuar tendo posturas relacionadas à socialização masculina. Ao mesmo tempo que ela reconhece que esse tipo de postura é também resultado de uma socialização anterior ao processo de transacionar:

Não sei se o Almodóvar necessariamente quer desvalidar a mulheridade da Lola, mas acho que ele bota em xeque também, tipo... Existem pessoas trans que vão ter esse processo. E tem pessoas trans que vão continuar muito parecidas com quem elas foram. Antes, e tipo, o que isso quer dizer também? Que ela seja menos mulher? Não, mas eu acho que, tipo, existem sequelas de você ter sido criada como

um homem que...Não vão se apagar, não necessariamente vão deixar de te fazer mulher. (P1)

As atitudes de Lola, em relação tanto a Manuela como a Rosa, repercutem também nos filhos gerados nessa relação. A figura de Lola ocupa um lugar de “não lugar” para essas pessoas: não é pai, tampouco mãe, uma vez que ela falhou em ser alguém que pudesse estar minimamente presente para essas crianças. Ao final do filme, Manuela leva o bebê Esteban, filho de Rosa, para que Lola o conheça. É uma forma de redenção na narrativa, mas que não apaga as atitudes da personagem. Isso apontando mais para um possível diferente para Manuela, que demonstra algum tipo de simpatia com a situação da ex nesse contexto e um fechamento para sua relação com ela, interrompida durante sua gravidez.

Cláudia acredita que, se o filme fosse focado diretamente em Lola, ou em sua relação com Manuela, a narrativa apontaria para mostrar uma redenção da personagem perante seus erros. Não é possível saber o que Almodóvar faria de diferente nesse caso, como ele apresentaria essa personagem, se buscaria justificar alguma de suas atitudes. No entanto, pelo que é possível perceber pelo filme, a participante não lê Lola como vítima, acreditando que, com sua idade, é possível já ter refletido o suficiente sobre seus erros e não os repetir com outra pessoa, como fez com Rosa.

Esse ponto é relevante porque a não redenção de Lola vai contra narrativas comuns em Hollywood (Oliveira, 2016) que focam em um processo de redenção. Almodóvar a apresenta ao público e o encarrega de compreendê-la, não tratando a consequência de suas atitudes apenas como fatalidade, ainda que elas aconteçam. O cinema queer não se encarrega de justificar a personalidade, por vezes, ambígua de seus personagens. Esses elementos estão presentes, sendo frutos de uma vida de experimentações e ocupando uma posição que transcende o certo e o errado, mesmo que seja interpretada por muitos como falha.

O subtema “segurança” refere-se a uma fala de Cláudia sobre como seus amigos transmasculinos não entendem como suas amigas transfemininas se sentem seguras em sua presença, o que ela relaciona à questão disso que ela nomeia como “sequela de socialização”.

Segundo Cláudia:

Assim como um homem trans, ele tem sequela de ter sido criado como mulher a vida toda, sabe? Tipo, até transicionar. Então vários amigos meus, tipo, acham muito esquisito, sei lá, que a gente se sinta segura com eles na rua. (P1)

Se um homem trans é condicionado a viver em uma identidade feminina por anos, alguns processos continuarão a repercutir em sua vida. A falta de segurança que mulheres experimentam em locais públicos e privados pode se refletir em um movimento semelhante de insegurança em pessoas transmasculinas. Ainda que sua leitura social mude, a percepção de ameaça ainda pode ser existente em certos contextos.

Várias Formas de Ser

Esse subtema aborda a diversidade que atravessa a transgeneridade e como não há um jeito exato de existir sob esse guarda-chuva de identidades. Essas múltiplas formas de constituição de si são reflexos de uma luta política que tem insistido na ideia de que não é possível enquadrar as pessoas trans dentro de um protótipo do que é cruzar esse limite da cisgeneridade.

A forma como as identidades trans são percebidas socialmente como abjetas (Butler, 2018) fez com que elas desenvolvessem formas amplas de se conceber dentro e fora do que faz sentido particular para cada pessoa, partindo da compreensão de que a aceitação dentro do

cistema binário é possível só até certos limites em determinados espaços (Melo & Magalhães, 2024).

Corporeidade

O subtema corporeidade emergiu a partir das reflexões feitas sobre como o corpo enquanto veículo engendrado ocupa um lugar central nos filmes que foram exibidos. Vargas (2024) define corporeidade como:

[...] um conceito que descreve como a fisicalidade do corpo pode ser utilizada para criar significado, emoção, atmosfera e experiência na performance. Ela se concentra na exploração das capacidades físicas do corpo, investigando o potencial corporal para comunicar sentido, vivência e emoção. (p. 5)

Nesse sentido, considerando o lugar central que o corpo tem no fazer gênero (Butler, 2019), compreender como essa questão se faz presente nas obras de Almodóvar e no cinema como um todo é importante para analisar como a sociedade cis-hetero-patriarcal tem entendido essas identidades.

O tema rendeu subtemas que visam explorar as diferentes dinâmicas a partir dessa questão.

Visões Antigas de gênero

As análises realizadas pelas pessoas participantes sobre como algumas das noções mobilizadas por Almodóvar para explorar as transfeminilidades em *TSM* já não

correspondem ao que é defendido por grande parte do movimento trans geraram o subtema “Visões Antigas de gênero”. Essas leituras evidenciam um descompasso entre determinadas representações presentes na obra e os debates contemporâneos do ativismo trans. Em especial, essa denotação de que mudanças físicas são o que definem alguém como trans, assim como a questão já explorada sobre narrativas estigmatizantes.

Uma das partes do filme que mais geraram discussão foi a cena do discurso de Agrado, quando a personagem sobe ao palco do teatro para anunciar que não haverá sessão:

Se eu estiver aborrecendo vocês, finjam que estão roncando – assim: Grrrrr – eu entendo logo e de jeito nenhum vocês ferem minha sensibilidade (eh, de verdade!). Me chamam de Agrado, porque a vida toda só pretendi tornar a vida dos outros agradável. Além de agradável, sou muito autêntica. Olhem que corpo, tudo feito sob medida: olhos rasgados 80.000; nariz 200, jogados no lixo porque um ano depois me colocaram assim de outro espancamento... Já sei que me dá muita personalidade, mas se soubesse, não a teria feito. Tetas, 2, porque não sou nenhum monstro, 70 cada uma, mas estas já estão superamortizadas. Silicone nos lábios, testa, bochechas, quadris e bumbum. O litro custa uns 100.000, então façam as contas porque eu, já perdi as minhas... Limadura de mandíbula 75.000; depilação definitiva a laser, porque a mulher também vem do macaco, bom, tanto ou mais que o homem! 60.000 por sessão. Depende do quão barbuda uma pessoa é, o normal é de 2 a 4 sessões, mas se você for folclórica, precisa de mais, claro... bem, o que eu estava dizendo, que custa muito ser autêntica, senhora, e nessas coisas não se deve ser mesquinha, porque a gente é mais autêntica quanto mais se parece com o que sonhou de si mesma. (Almodóvar, 1999)

As reações das pessoas participantes reiteram que as falas de Agrado, que referenciam as mudanças físicas que a tornaram quem ela é, em sua concepção, são algo adequado para a época em que o filme foi feito. No entanto, o participante Gilda acredita que outras questões poderiam ser abordadas nesse momento:

Acho adequado para a época. Acho adequadíssimo para a época, assim. Eu acho que ela falar sobre o corpo dela, né, naquele momento. Mas, assim, eu também senti que foi algo muito ambíguo. Não sei explicar. Eu sinto que ela conseguiu colocar ali o bom humor dela, que ela falou sobre as questões da cirurgia. Mas eu sinto que poderiam ter outros tópicos para se falar. (P1)

Em contrapartida, Cláudia argumenta que essa cena, apesar da questão do tempo em que foi feita, ainda carrega uma carga política muito forte.

Eu acho que foi o que você falou, acho que é apropriado pra época. Só que, ao mesmo tempo, eu sinto também que é muito político o que ela está fazendo, principalmente por causa da plateia. Tipo, os homens ainda estão rindo. Ela não tá sendo extremamente bem recebida, mas eu sinto que a forma como a plateia interage com ela é muito tipo “Nossa, eu tô sendo exposto a alguém desse meio pela primeira vez”. E sei lá, eu acho que, pro bem ou pro mal, é uma cena importante assim pra mim.

G: Não tinha pensado nesse ponto da plateia.

C: Que eles vão receber, tem uma hora que você vê gente, tipo, tem povo que vai embora, tem gente que dá risada, tem gente que tá interessada, mas eu sinto que é meio que, no meu, esse primeiro choque eu sinto que é interessante [...]

G: Isso faz total sentido. Eu não tinha parado pra pensar no público. Faz total sentido.

P: Como se o público fosse o público da vida, no dia a dia.

G: Tipo assim, é um público específico que veio ver uma peça, que não era a peça que eles estavam esperando ver, e aí eles entram num tópico completamente diferente sobre transição. Então, ela pegou um público que é o público do dia a dia de pessoas trans, tá ligado? Se você sai na rua e tudo mais, não vai pra um local específico onde você não está cercado de pessoas trans, é isso. Tem outras pessoas cis andando por aí e pá, enfim. Mas, assim, é exatamente sobre isso. Tipo, acho que como primeiro discurso, foi incrível pra chocar. Eu não tinha parado pra pensar sobre isso. Pensei, nossa, ela podia ter falado mais coisas sobre as coisas. Mas pra um primeiro choque, foi cirúrgica nas palavras. Literalmente.

O argumento desenvolvido por Cláudia e Gilda reitera a importância de estar presente nesse espaço, para além da coxia, além da margem. A postura corajosa da personagem é recebida com caras insatisfeitas, olhares de reprovação. Mas isso não a abala; ela segue determinada a relatar sua história e inscrever um pouco de si para o público. A comparação feita entre o choque da plateia com o cotidiano revela que, mesmo na contemporaneidade, as pessoas participantes desta pesquisa ainda recebem olhares abjetos ao transitar pelos espaços públicos, diferentemente do que elas vivenciam quando estão ao redor de outras pessoas trans.

O choque mencionado origina-se do ato de abraçar a *queerness* sem um pressuposto de aceitação, rompendo assim com a ideia de assimilação imposta por aqueles que marginalizam. O choque movimenta, seja como resposta à zombaria, seja pela curiosidade em ver algo que não estão habituados, seja pela empatia em querer ouvir sobre a realidade do outro.

Mas, sei lá, eu acho que essas vivências ainda são importantes, só que eu acho que a gente pode falar de uma forma que não seja tipo, pra ser trans você faz essas coisas. Entender que você pode fazer, você pode não fazer. Acho que hoje em dia esse discurso talvez vá pra esses lugares, tipo, e não para aquele, porque eu acho que pra aquele é tipo, mano, “É caro, tudo isso que eu tô fazendo é muito caro e eu sou colocada nesse lugar da sociedade”. E hoje em dia é tipo, eu quero sair desse lugar da sociedade, que vocês já entenderam que eu tô. Acho que isso seria o mesmo tipo de choque assim, pra mim. (P1)

Para Cláudia, a questão não gira em torno do que é dito, mas em como essas questões surgem como instrumentos normalizadores e cerceiam a liberdade de escolha, além de contribuírem para a discriminação de quem decide não se “adequar”.

A participante revela que já cogitou a possibilidade de fazer a redesignação sexual, mas que um dos seus receios é caso um dia ela necessite depender da prostituição como renda. Ela relata:

Tipo, assim, tem coisas que... Sabe, tipo, eu tenho vontade de fazer cirurgia de redesignação. E aí, sei lá, mas eu... Por exemplo, o papo que ela fala no filme é uma das motivações pelas quais eu já cogitei não fazer. Porque eu fico, vai que eu dependo da prostituição, tipo, um dia da minha vida. (P1)

Essa questão é ponto de partida para outro subtema: o corpo como sobrevivência. Já foi abordado neste trabalho como a prostituição é historicamente uma das formas de renda reservadas a pessoas transfemininas. A reflexão de Cláudia envolve o entendimento de que

muitas dessas mudanças físicas são também formas de se manterem desejadas para o trabalho sexual, assim como a não realização, como é o caso da redesignação sexual.

Luísa Marilac, em um livro de memórias escrito em conjunto com Nana Queiroz (2019), afirma que o pênis muitas vezes é uma das partes do corpo que mais interessam aos clientes. A fala de Cláudia parte desse entendimento: que o corpo trans, na dinâmica cultural, ocupa esse lugar objetificado (Butler, 2019) e que suas escolhas de modificações, ou a ausência delas, são perpassadas pelo receio de depender desse lugar.

Complementando essa questão, Cláudia argumenta que a visão focada no corpo que Almodóvar tem de gênero é reflexo também de como as mulheres trans, no contexto do filme, necessitavam realizá-las para viver. Ser um corpo se tornava aquilo que acessavam delas, o que permitia sua sobrevivência.

Quando você vê, por exemplo, na série da *Veneno*. Tem muito isso da rixa, tipo, porque naquele rolê que elas estão, o lugar que elas ficam posicionadas não é, tipo, aleatório. Elas têm que lutar pelo ponto que elas têm, porque vai tal tipo de gente no ponto que elas têm. Então, tipo assim, é uma competição muito forte. Então, eu sinto que tem coisas da transição que elas são meio que necessárias dentro desse tipo de contexto pra sua sobrevivência. E eu acho que o Almodóvar, ele traz a transgeneridade pra essa perspectiva material. Ele não vai muito no... Por que você decidiu se tornar mulher? O que é ser mulher pra você? Eu acho que ele vai muito no... Tá, você já fez todas essas mudanças. A Manuela, ela fala, tipo... Aí, meu marido colocou seios. E, tipo, então ele leva muito pra essa materialidade.” Tipo, aí, você alterou seu corpo, então, você é trans. Então, tipo, não que ele... Não que eu ache que, tipo, seja transmedicalista. Sei lá, mas eu acho que ele reflete muito mais pra um lado material do que para o lado psicológico, metafórico. De como você se enxerga, assim. Então, eu acho que é por isso que ela acaba falando dessa

forma muito... Uma mulher é unha, é cabelo, porque é meio que ela entra nessa lógica, e essa era a materialidade que eu sinto que ela era muito obrigada a viver, tanto que, sei lá. (P1)

O argumento de Cláudia é que o ponto de partida de Almodóvar em sua interpretação não é o gênero como processo psicológico de identidade, como tem sido concebido neste trabalho. Em vez disso, é o gênero como aquilo que se faz na matéria física, que é também o pressuposto utilizado para as diversas formas de opressão. Ele parte do pressuposto para o público. Na perspectiva de Almodóvar (1999), Lola e Agrado já são pessoas reconhecidas em suas identidades femininas.

O seu foco se torna, então, apresentar como essas pessoas existem. A problemática é que sua lente enquanto diretor ainda é atravessada por estigmatizações, ainda que sejam inspiradas por pessoas de seu convívio pessoal. Ainda que possa reforçar concepções negativas sobre a população representada, a postura de Almodóvar funciona como um contraponto a filmes que se apoiam na narrativa da descoberta da transgeneridade/sexualidade (Gaviño & Muñoz, 2024).

Expectativas Externas

O subtema “Expectativas externas” diz respeito a expectativas sustentadas tanto pela cisgeneridade quanto por outras pessoas trans que reforçam um discurso transmedicalista binário (Ruiz, 2021). No entanto, nem todas as pessoas trans têm necessariamente interesse em seguir um passo a passo preestipulado acerca de quais transformações físicas e sociais desejam realizar para a identidade com a qual se identificam.

Essas expectativas partem do mesmo lugar das expectativas relacionadas às pessoas cis, homens e mulheres, porque dizem respeito àquilo que torna um gênero inteligível. Se a

transgeneridade é a negação desses traços relacionados àquilo que lhe foi atribuído ao nascimento, essa transgressão não acontece a qualquer preço.

Para viver nesse trânsito, há a convocação para que se adeque a uma estética que seja mais inteligível ou menos subversiva possível. Isso diz respeito a alterações físicas como redesignação sexual, cirurgias como retirada de mamas, hormonização, uso de certas roupas etc. No entanto, o ser trans não se apaga nem se diminui quanto mais adequado alguém se tornar para o sistema, porque a demarcação das pessoas enquanto uma negação cisgênera estará sempre presente na leitura social, seja em espaços legais ou sociais (Butler, 2018).

O subtema “Transição social” tem um sentido semelhante ao de expectativas, porque fala sobre assuntos relacionados a tornar-se trans no meio social e sobre o que é esperado para essa pessoa. No entanto, esse ponto se refere mais aos significados que as pessoas participantes produziram acerca do que é ser trans, como definição. Para a participante Cláudia, é necessário que quem se autoidentifique enquanto pessoa trans faça uma transição social, que, para ela, é mais importante do que qualquer tipo de modificação física que alguém possa fazer.

Tipo, você tem que mudar alguma coisa socialmente falando. Seus amigos têm que saber, sua rede tem que saber. Se for possível você trabalhar com as pessoas sabendo, pra mim, é perfeito. Eu acho muito paia essa coisa de, aí, cobrar hormônio, cobrar cirurgia, cobrar coisas corporais, tipo... Acho que pra mim não é sobre isso. Mas, sei lá, eu acho que essas vivências ainda são importantes, só que eu acho que a gente pode falar de uma forma que não seja tipo, pra ser trans você faz essas coisas. Entender que você pode fazer, você pode não fazer. (P1)

Ainda que a participante reconheça que processos corporais, de procedimentos a vestes, carregam em si certa importância, para ela a essência do ser trans está relacionada a

como a pessoa se coloca frente aos espaços sociais em que ela circula. Ela enfatiza isso sem desconsiderar situações de vulnerabilidade e riscos de vida.

Essa fala é importante porque revela que, para parte da comunidade, a identidade trans está mais relacionada a um processo de autoidentificação do que à questão física de performar o gênero, como é defendido pela lógica transmedicalista que permeia especialmente os espaços de saúde que as pessoas trans buscam para realizar certos procedimentos (Favero, Marini & Senna, 2023). O ato de fazer ou não fazer algo, como ela frisa, diz respeito a cada experiência, sendo importante compreender quais processos motivam aquele desejo.

O subtema “Deixar de ser homem” faz referência à importância que a participante vê em abandonar certas posturas relacionadas a uma ideia de masculinidade tóxica. Este conceito vem sendo amplamente discutido nos últimos anos, a partir de uma ideia do que a socialização masculina produz tanto naqueles socializados como homens quanto nas pessoas ao redor que convivem e são afetadas por essas atitudes.

Para Cláudia, é importante deixar de ser homem para viver como mulher trans; assumir uma identidade se torna um compromisso de ideias também com o que ela significa enquanto ser mulher. Essa percepção é uma forma de contradição com a própria ideia da autoidentificação: se apenas se autoafirmar é o suficiente, por que isso não é suficiente?

Se um gênero precisa ser inteligível para existir (Butler, 2018), o mesmo se aplica àqueles que fogem do padrão: ainda existem expectativas que definem o que esse gênero representa. Se a masculinidade é uma das principais responsáveis (Guimarães, 2021) por sofrimentos em várias esferas das relações interpessoais, a persistência dessa atitude em quem se opõe à normatização de gênero pode invalidar a leitura que a pessoa experiencia.

Contudo, Butler (2018), ao discutir o processo pelo qual pessoas queer adotam posturas ligadas à cis-heterossexualidade, argumenta que certos comportamentos de

indivíduos queer são um reflexo do patriarcado que os envolve. Eles não indicam uma “brecha” de acesso à estrutura de poder no mesmo nível de indivíduos cis-heterossexuais.

O mesmo sentido vale para a personagem de Vera/Vicente, que passa por um processo forçado de redesignação sexual, feminilização facial, entre outros. Para as pessoas participantes, Vicente não se tornou ela, porque a sua compreensão de si ainda é como um homem, ainda que sua aparência não corresponda com essa em uma leitura social. Alguém pode se parecer com algo, mas não necessariamente ser, em termos de identidade social, ainda que isso não corresponda com o externo. Cláudia enfatiza:

Porque assim, não adianta nada você, tipo, mudar completamente a sua identidade visual se você não mudou a sua identidade na sua cabeça. (P1)

Transição social

A transgeneridade é um conceito que tem permeado os estudos acadêmicos, a mídia televisiva, o cinema, os debates populares e, nas últimas décadas, os espaços da internet por meio das redes sociais. As discussões, no entanto, geralmente colocavam as vozes trans em silêncio. Não eram elas que expunham suas percepções sobre esses fenômenos, partindo sempre de um olhar cis-hetero, o que tendia a gerar grandes desinformações e a perpetuação de violências, como já foi exposto.

O advento das redes sociais permitiu que as pessoas trans se tornassem as narradoras de suas próprias histórias. Esse processo alcançou o lugar de tornar os debates ao redor da transgeneridade mais diversos. Nesse contexto, na época em que esta entrevista foi realizada, uma *digital influencer* iniciou um processo de transição de forma pública e midiática.

Bella Longuinho, como é sua alcunha nas redes, tornou-se popular por, antes de dar início a procedimentos afirmativos, exibir o seu dia a dia em redes sociais como Twitter,

TikTok e Instagram. Seus conteúdos eram voltados para uma rotina *fitness*, mas com uma pitada de subversão, pois ela era lida como um homem gay muito afeminado em um corpo cheio de músculos.

O processo de Bella foi fortemente registrado pela *influencer*. Cada passo dado para chegar ao visual ideal foi discutido a fundo com o público, que acompanhava de forma opinativa as suas escolhas estéticas futuras. O assunto chegou à conversa a partir da fala de Gilda sobre a dificuldade de acesso que muitas pessoas trans têm para realizar certos procedimentos entendidos como de afirmação de gênero:

Sabe? Tem muitos debates, né? Tipo, mulher trans de barba, papapá, não sei o que...Cara, a pessoa trans vai estar em um processo de transição pro resto da vida. E não é do dia pra noite. Nem todo mundo é, tipo, Zé Longuinha, tá ligado? Que pode, tipo, tacar mil e uma cirurgias do nada, saca? (P2)

A partir disso a participante Cláudia falou sobre sua relação com a *influencer* e como a postura da *influencer* a tem impactado:

Véi, eu acho que é principalmente a espetacularização e essa coisa de tipo...Ai, as pessoas só estão falando mal de mim porque elas são mais feias e menos passáveis do que eu. E eu já sou passável mesmo sem cirurgia. E eu acho uó, porque, tipo, não é que você não possa expor sua transição pras pessoas, mas, tipo, assim, ele é uma figura pública, além de que ele divulga jogo...(P2)

Adendo: Cláudia se refere a Bella como ele porque nesse momento a influenciadora ainda não tinha declarado de forma pública que utiliza pronomes femininos.

Não que ela não seja trans, mas, tipo, assim, é muito chato o tipo de discurso que ela pode fazer surgir por ela ser uma figura pública e espetacularizar. Tipo, como se, por exemplo, eu, perto dela, não sou tão trans ou tão mulher porque ela, tipo, já tem FFS, vai fazer buceta e não. E eu fico, tipo, não é isso, não é sobre isso. Por isso que eu não vou com a cara dessa bicha. (P1)

A questão levantada aqui é, novamente, o que define alguém enquanto trans e a força que a mudança corporal imprime nesse contexto. Nos comentários de diversos vídeos de Longuinho, que podem ser acessados por sua conta no Instagram, muitas das mensagens reforçam que ela é a “trans mais bonita”, “a melhor transição que já vi”. Não é intenção desta seção menosprezar o conforto consigo alcançado por Longuinho, mas refletir sobre como o espetáculo ao redor de sua transição pode se refletir em outras pessoas trans.

A leitura transmedicalista (Ruiz, 2021), em especial ao redor das mulheres trans — por terem maior visibilidade midiática —, nesse caso parece transformar o transicionar em ver quem se torna “mais mulher” à medida que se adequa mais a um padrão. O resultado de sua espetacularização se reflete em um aumento da cobrança por normatividade, quando ainda há dificuldades de acesso básico para muitas pessoas trans, criando-se uma relação irreal sobre o que é ser trans e como uma pessoa deve se parecer.

Disforia

O subtema “Disforia” diz respeito às questões trazidas pelas pessoas participantes acerca de suas questões particulares com seus corpos, em uma vivência atravessada pela dissidência.

Gilda relatou sobre como algumas cobranças de mudança de postura não consideram suas particularidades como pessoa:

Então, assim, eu pretendo fazer coisas, mudanças corporais e tudo mais. E eu refleti sobre isso, só que eu tentei me livrar dessas pressões externas, sabe? Por exemplo, mastectomia (cirurgia de retirada das mamas, procedimento realizado por muitas pessoas transmasculinas que experienciam disforia com os peitos). Meu sonho na minha vida é fazer uma mastectomia. Só que, né, é questão de renda, papapá, fila do SUS, etc. Gosto muito de usar decote, mas eu odeio os meus seios. E aí as pessoas já entram nessa questão. “Ah, se você não gosta, você deveria sentir disforia, etc.” Eu sinto disforia. Mas eu sinto...

C: Mas você também existe, também é muito calor pra ficar de binder todo dia.

G: Gente, minha crise de asma agora. Eu sou fumante, tenho crise de asma, vou andar de binder e vou trabalhar no bar. Como faz? Como faz? (P2)

Essa fala revela como cada experiência de transição existe inscrita em um corpo particular, atravessado por interseccionalidades que nem sempre são distinguíveis ao externo de imediato, e nem necessitam ser para serem reais. Se o gênero é constantemente um feito, tanto para quem se conforma à sua designação ao nascimento quanto para quem não o faz, por que a expectativa de que todas as pessoas vivenciem uma “adequação” imediata com aquilo que é tratado como norma quando a transgeneridade diz respeito justamente à negativa desses padrões e ao desenvolvimento subjetivo de cada pessoa?

Como a participante Cláudia falou durante a entrevista, a transição precisa acontecer em alguma instância social. A ruptura causada por si só, ao afirmar “não sou uma mulher, mas uma pessoa não binária; não sou um homem, mas uma travesti”, já posiciona as pessoas em uma posição de marginalidade, ainda que ela seja vivenciada em um contexto familiar, porque essa instituição também é perpassada por uma ideologia dominante.

No entanto, é importante reconhecer que diferentes graus de opressão vão perpassar cada pessoa; afinal, cada sujeito é constituído por diferentes atravessamentos sociais e identitários. A leitura que uma pessoa trans recebe, ainda que seja pautada por uma mesma transfobia, vai ser particular ao que aquele corpo imprime de significações inseridas em si.

O corpo, enquanto veículo gendricado, tem sido um dos focos do trabalho de Almodóvar desde os primeiros filmes, no decorrer de sua carreira (Oliveira, Gomes & Costa, 2022; González & Lopes, 2020). No entanto, essas questões ganharam novos delineamentos e profundidade na fase “azul”. Se antes o corpo tinha um papel de condensar a mudança de perspectiva sobre práticas sexuais consideradas tabu, nessa nova “era” ele é elevado a um lugar de questionamento acerca das opressões que o atravessam (Zecchi, 2015).

Para as pessoas participantes, ambos os filmes exibidos orquestram uma metáfora sobre as experiências de gênero em um corpo que se nega à condição de cisgeneridade. Em *TSM* (Almodóvar, 1999), a cena do discurso de Agrado metaforiza a relação que as pessoas cis têm com a materialidade do corpo trans, escancarando a objetificação por meio do escárnio e do assédio, além da curiosidade e até mesmo da empatia de quem se propõe a escutar Agrado. Em *LPQH* (Almodóvar, 2011), Vicente é forçado a viver em uma condição de um corpo com o qual não estabeleceu uma relação de identificação.

Para as pessoas participantes, a transição forçada que ele sofre pode ser lida como uma metáfora sobre disforia e o olhar da sociedade cis-hetero-patriarcal, que aprisiona esse ser em uma lente quadrada, que encarcera. Cláudia argumenta que:

Ele fala sobre transição forçada. Mas eu sinto que é como se fosse o que pessoas trans meio que vivem antes de transicionarem. Tipo, você tem que fazer essas coisas. Você tem que se submeter a uma coisa que te aprisiona pra se encaixar, né? Nessas expectativas das pessoas, assim. Porque é muito uma metáfora, aí. [...] Eu acho que a similaridade, ela vem de tipo...Porque é isso né, sei lá...Pondo Vera,

vamos supor, como um homem trans tipo um homem trans, né, quando ele vai crescendo, ele com certeza vai receber maquiagem e vai ser estimulado a usar vestido. Ela tivesse... Tipo, isso é muito esquisito, que é como se ela tivesse tendo aquelas cenas de clichês de filme, tipo: “Eu odeio usar vestido, eu odeio maquiagem”, só que é tipo... porque forçaram. E aí, isso também pra mim traz o ponto de, tipo, até que ponto o gênero também não é forçado nas pessoas. (P1)

Ao passo que Gilda complementa:

Pior que até na parte onde Vera se nega a usar vestido e tudo mais, total, é uma parte de uma vivência trans. Tipo, quando você se nega a entrar naquele estereótipo daquele gênero. (P2)

O questionamento de “de que forma o gênero não é forçado nas pessoas” revela a artificialidade da performance. O “não se nasce mulher, torna-se mulher” de Beauvoir (2020) reivindica que os símbolos associados à feminilidade, na verdade, são inscrições culturais que condicionam as vivências engendradas. Não é uma tentativa de minimização de como a mulher e demais pessoas com útero são objetificadas e vítimas de violência desde o início de suas vidas, mas o reconhecimento de que a cultura é integralmente o meio pelo qual essas violências são efetivadas. Da mesma forma que mulheres se tornam mulheres, o mesmo acontece com os homens; as expectativas culturais que recaem sobre os corpos os afetam de forma integral, ainda que gerando cargas de sofrimento distintas (Butler, 2018).

O exemplo utilizado pela participante sobre o uso de vestidos por homens trans nos estágios iniciais da vida pode ser aplicado para falar da situação de mulheres cis que não se interessam em performar uma feminilidade aos moldes do que o patriarcado almeja, ou

mesmo para falar sobre a vontade de crianças socializadas como homens que têm o desejo de se relacionar com símbolos ditos como femininos.

A partir disso, a participante questiona a defesa de “*born this way*”, popularizado pela canção de Lady Gaga (2011), do mesmo nome:

Até que ponto, véi, tudo que a gente gosta... Ah, eu adoro usar vestido.” Será que você adoraria usar vestido no vácuo? Assim, numa ilha deserta, você ainda ia querer usar vestido. [...] Eu questiono essa coisa da Lady Gaga, né, *born this way*? Porque eu não acho que ninguém nasça trans, no sentido de que você não nasce com essa certeza na sua cabeça. Eu acho que você vai reconhecendo quem você é e percebendo a sua vida de várias formas. (P1)

Da mesma forma que não se nasce trans, também não se nasce cis; se reconhece e se constrói esse lugar. Novamente, como a participante fala, os artificios que utilizamos para a nossa autoafirmação não existem em um vácuo; eles existem na cultura. Um vestido não existe por existir, ele foi feito envolto de uma lógica ideológica, representa uma ideia e mede as relações entre os sujeitos.

A ideia de “*born this way*” de Gaga (2011) tem a intenção de naturalizar as dissidências. Não é o objetivo deste texto diminuir o valor que a canção tem e/ou teve para a comunidade LGBTQI+, mas problematizar como a lógica do “nascemos assim” contribuiu para que o gênero não seja lido como construção cultural. Ainda que haja pessoas queer que se percebem dessas formas desde o nascimento, esse processo também aconteceu em um contexto cultural. O desenvolvimento de cada pessoa a partir disso é particular, porque somos atravessados por tecnologias de gênero e de poder que constituem o próprio sentido daquilo que trazemos como inato.

Starten (1980), ao realizar um estudo antropológico com a população Hagen da Papua Nova Guiné revela que, ainda que suas divisões de trabalho se assemelhem em algum grau com as divisões sexuais contemporâneas, elas não podem ser traduzidas como homem e mulher. O mesmo pensamento é construído por Lugones (2014) no conceito de decolonialidade de gênero. O gênero como conhecimento não existia no território que hoje é chamado de América; ele foi inscrito nos diversos povos que aqui habitavam e perpetuado pela colonialidade. O gênero é uma construção cultural, não uma força que habita entre nós.

Ao serem questionadas sobre a escolha narrativa do choque da revelação de que Vera é, na verdade, Vicente, que foi sequestrado, Cláudia argumenta que:

Vei, eu sinto que ele fala muito dessa coisa do próprio nome, A pele que habito. Então ele fala muito sobre casa e sobre essa sensação de si. Eu gosto muito que ele vai sempre explorando a casa e os ambientes. Porque a Norma, ela é muito antissocial e eu sinto que também ela tem esse conflito porque a mãe dela morre na casa dela. Sempre tem uma questão com... E aí o próprio Vicente fala: “Ah, eu odeio essa cidade, eu quero ir embora daqui”. Então as pessoas estão sempre muito incomodadas com os lugares em que elas estão. (P1)

Dias (2010) discute as “malas” de Almodóvar e como elas representam os processos de transição vivenciados pelos personagens em seus filmes. São muitos os filmes do diretor que apresentam essa ideia de migrar para outro lugar, almejando a possibilidade de um outro estado de si.

Entre eles podem ser citados: *Volver* – de Madrid para La Mancha; *Los abrazos rotos* – o casal de amantes foge para o litoral para viver sua relação; *La mala educación* – Juan vai para a capital para tentar a vida de ator; Enrique retorna para a cidade onde viveu na infância para investigar o passado; *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervioss* – Pepa passa o filme

inteiro arrumando e desarrumando a mala do seu ex; *TSM* – Manuela volta para Madrid após a morte de seu filho; *The Other Room* – as personagens viajam para realizar o processo de eutanásia; *Ata-me* – os protagonistas fogem ao final para viverem sua relação sem receio de julgamentos (Almodóvar, 2006, 2009, 2004, 1988, 1999, 2024, 1989). Estes são alguns exemplos que atestam essa prevalência no cinema de Almodóvar e como ele trabalha metaforicamente, por meio desse elemento, as mudanças que atravessam a vida de seus personagens.

Se antes os incômodos de Vicente eram com a realidade de sua cidade, esse lugar que ele habitava e que não lhe cabia, agora o espaço que ele ocupa e não lhe serve é seu próprio corpo. Essa relação é ilustrada pelos desenhos que o personagem faz na parede de seu quarto. Cláudia argumenta que:

Então sei lá, eu acho que esse choque também vem dessa emoção muito forte, dessa vingança que ele quer destruir a vida desse bofe, que depois vira a Vera, tipo assim, ele quer acabar com o senso dele de *self*, sabe? Ele quer destruir a cabeça, tanto que, tipo, adoro a cena do yoga, que é muito tipo, ai, você vai ter um negócio, um lugar na sua cabeça que ninguém atinge, tipo, e isso é muito o que vai justificar depois essa virada de chave da Vera, né? Então sei lá, eu sinto que é muito sobre... isso da casa, eu até botei aqui, cárcere *versus* vida *versus* casa. Então, tipo, o que que é cárcere, o que que é uma vida e o que que é uma casa, tipo, então sei lá, esses conceitos eu sinto que ficam muito sendo explorados de várias formas, metaforicamente também dentro do filme, sabe, de certa forma. [...] Inclusive, na buceta é só um buraco. (P1)

Para Waldron e Murray (2014), a estética fria e acinzentada de LPLQH, diferentemente dos outros filmes de Almodóvar, pode reduzir a possibilidade de

subjetividade ao redor da temática de transgeneridade e violência de gênero. Além disso, os próprios temas do filme podem ser vistos como uma redução da transgeneridade associada à violência, exploração e crime sexual. Para os autores, o gênero nesse filme é visto como algo fixo, não transitório ou vivencial, mas uma determinação fatalista, e a transição entra dentro dessa dinâmica como punição de uma ordem que foi balançada, tornando-se um problema.

No entanto, um ponto defendido pelas pessoas participantes é que a “transição” de Vicente não é uma transição de gênero, porque não foi arquitetada ou planejada por ele. Equivaler a situação do filme como metáfora é diferente de encarar que o personagem transacionou, o que não é o caso. Ele continua sendo Vicente, ainda que sua aparência não corresponda ao esperado para um homem.

Cláudia comenta sobre:

Eu acho que é isso, materialmente falando, ela é uma pessoa lida enquanto uma mulher. E ela nasceu, tipo, do sexo masculino, então meio que ela, socialmente, ela é trans, obrigatoriamente. Mas eu acho que a transição e ser uma pessoa trans, ela também vem do seu, do seu autocontrole, tipo assim, você tá controlando esse processo, você tá fazendo por você, você tá aliviando porque, sei lá, eu não acredito só em disforia para transicionar, mas também que você quer fazer aquilo porque vai te fazer bem, porque você vai se sentir mais satisfeita com o seu corpo. E eu sinto que é meio que o contrário, então tipo. Mas eu acho que assim, materialmente falando, se alguém olha pra ela e sabe o que aconteceu com ela, a pessoa vai falar: “Ah, você é como se fosse uma pessoa trans”. Mas eu acho que é isso também o debate do próprio filme. Será que só a materialidade, tipo, se você fizer todas as cirurgias do mundo, isso vai te fazer uma pessoa trans? E meio que não, porque ela não usa o nome Vera, né, para se apresentar para a mãe e para a amiga lá que ela tinha na loja. Então, tipo, acho que ela não deixou de ser um homem. Eu tô falando ela porque é muito difícil

não falar. Mas, tipo, ele não deixa de ser um homem porque a aparência dele de fora é completamente feminina e estereotipada, assim. (P1)

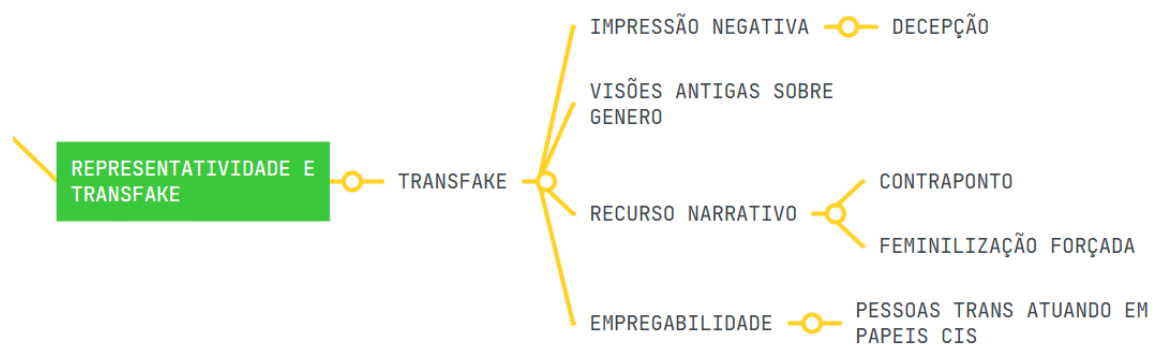
Se Vicente/Vera são uma analogia para a experiência de pessoas trans, ao focar no sofrimento vivenciado pelo personagem, Almodóvar (2011) retorna aos estigmas de sofrimento relacionados à comunidade. Se essa metáfora é um recurso negativo para representar uma situação de tortura, uma das leituras que podem ser feitas é que a relação que o diretor estabelece é a de que a transição é uma forma de sofrimento.

No entanto, isso não anula as reflexões que o autor faz sobre o *male gaze*, a relação entre corpo e identidade (Zecchi, 2015; González & Lopes, 2020), nem a qualidade do filme enquanto um *thriller* de suspense. Mas, se o intuito deste trabalho é compreender como as pessoas trans leem sua obra, essa problemática deve ser considerada, porque condiciona a relação com o corpo à disforia e, como expressa Cláudia, nem toda pessoa trans vai vivenciar um grau elevado desse estado.

Representatividade e *Transfake*

Figura 16

Recorte do Mapa Semiótico - Tema Representatividade e transfake



Fonte: Elaboração do autor.

O tema *Representatividade e Transfake* está descrito na Figura 16. Como foi abordado previamente, o *transfake* (Lima, 2024) consiste na prática de contratar atores e atrizes cis para interpretarem personagens dentro do espectro da transgeneridade. Essa prática costumava ser popular, especialmente até meados da década de 2010. Após a exibição de *TSM*, esse foi o primeiro ponto destacado pelas pessoas participantes: como o *transfake* utilizado para a personagem Lola foi um ponto incômodo.

Infelizmente, a minha primeira impressão, quando eu soube do filme, eu fiquei meio puta. Porque quando eu descobri que era um bofe que fazia a Lola. A Agrado não, graças a Deus. Agrado, ela é icônica, graças a Deus. Mas quem fez a Lola é um ator, aí isso foi a minha primeira impressão negativa pra mim. [...] Mas eu entendo que é da época, não é uma coisa que, nossa, o filme ficou ruim, pra mim, não, mas eu fico... Mas eu fico, véi, Almodóvar, cê podia... (P1)

Em *TSM*, a personagem Lola é vivida pelo ator Toni Cantó, enquanto Agrado é interpretada por Antonia San Juan, que não se declara como uma pessoa trans. O contexto da época, apesar de ser levado em consideração na análise, não diminui o incômodo e a violência que essa escalação representa. Conforme expressado pela participante, a visão antiga de gênero influencia a leitura do filme, especialmente devido ao caráter ambíguo da obra, considerando que Agrado não é interpretada por um homem cis.

É porque eu fico assim, daí, se vocês já fizeram Agrado ser interpretada por uma trava, qual que é o problema da Lola também ser interpretada por uma trava? E assim... Entendo que as visões de gênero eram mais antigas e, tipo, Tanto que a própria Agrado se vê nesse lugar, tipo, ai, ela vê a transição dela de um jeito que é

muito contrário ao que a gente tem como *status quo*, o que não me incomoda. (P1)

Essa relação de visão antiga de gênero reflete a falta de visibilidade e o apagamento que a comunidade T enfrenta, e enfrentava de forma ainda mais violenta na década de 90, período em que o filme foi lançado. A “Visão antiga de gênero”, na verdade, é uma visão que está de acordo com a noção de inteligibilidade de gênero e a marginalização de quem se afasta dessa matriz de poder. Não é um reflexo de como o gênero era pensado, mas sim de como essa população era sistematicamente tratada como abjeta. A não contratação de uma pessoa trans para um filme ou série reflete como essas identidades não são consideradas aptas para ocuparem esse espaço.

Ao falar sobre esse tema, Gilda logo pontuou como o *transfake* é uma questão que também está profundamente entrelaçada à empregabilidade trans:

E essa é uma grande questão, né? Porque tem muitas pessoas trans que procuram fazer filmes que são atrizes. Empregabilidade trans é um grande tópico. E aí você pega um filme que é justamente sobre esse tema e você simplesmente não aproveita da quantidade de atrizes, mulheres trans, travestis, pessoas não binárias, homens trans, para produzir um filme sobre esse tópico, sabe? Então você pega um cara cis para interpretar uma mulher trans, sendo que poderiam ter várias outras pessoas qualificadas para fazer esse papel. (P2)

O apagamento pelo *transfake* não é apenas representativo, mas reflete diretamente na condição de trabalho das pessoas. Cláudia complementa a questão tensionando mais um ponto:

E eu até tava vendo hoje, por incrível que pareça, eu vi uns stories de uma pessoa trans. Que ela fala, tipo, “ah, eu não vejo problema de alguém, sei lá, uma pessoa hétero interpretar uma pessoa gay”. Ou até mesmo... Ela até fala, tipo, 'ah, eu não vejo problema em interpretar uma pessoa não trans, interpretar uma pessoa trans'. Acho que o teatro está aberto. Mas se isso fosse também, tipo, a possibilidade do contrário também existisse, mas ela não existe. Então, tipo, se você é uma mulher trans, você tem que fazer mulheres trans sempre. Sendo que, tipo, pra mim era, tá, se você vai botar um bofe pra fazer uma mulher trans. Então um homem trans vai poder fazer um bofe e acabou. Sem perguntas sobre. E vice-versa, tipo, acho que... ainda falta a gente chegar nesse lugar de representação. (P1)

Essa é uma das críticas feitas por Favero e Maracci (2019) sobre a crítica ao *transfake*, pois ela ainda condiciona as pessoas trans a viverem unicamente personagens que também são trans, enquanto pessoas cis nessa posição sempre foram a norma. A temática levou à questão da representatividade e de como as pessoas participantes notam essa mudança em relação às pessoas trans:

Ah, e teve o negócio da Garota Dinamarquesa, né? Que eu acho que é o caso mais forte disso. Porque o bofe ganhou um Oscar interpretando a primeira mulher trans a fazer cirurgia de redesignação. E aí, sei lá, isso foi tipo 2014, 15, que aconteceu. Então, assim, a gente evoluiu muito. Porque, sei lá, hoje em dia tem *Pose*, que é uma série com muito elenco trans. Tem a própria série *Veneno*, que, tipo, acho que tem, sei lá, umas 40 atrizes trans. E pessoas trans do convívio da *La Veneno* mesmo, que foram contratadas. Então, tipo assim, sinto que tem muita coisa. Mas é isso também, a gente passa por um momento de retrocesso. Então, eu sinto que

essa representação, tipo, ah, a gente fez isso aqui. Eu acho que não é mais o suficiente. (P1)

Gilda reafirma a visão de Cláudia:

E eu não sou uma pessoa cinéfila, que nem falei, mas eu sei que houve um certo progresso nesse sentido, mas eu particularmente não vi tantas, tantas diferenças não. [...] Então, assim, eu sinto que não progrediu tanto, não. (P2)

Apesar de avanços e produções que ganharam destaque dentro dessa questão, na visão das pessoas participantes, esse é um ponto que ainda precisa continuar a ser desenvolvido, considerando a quantidade de retrocessos que a comunidade trans tem vivenciado politicamente ao redor do mundo. Enquanto tecnologia de gênero e poder (Lauretis, 1987), o audiovisual é um importante aliado na resistência contra os retrocessos de direitos, como forma de materializar as experiências em questão.

Ao serem questionadas sobre como enxergavam isso no contexto brasileiro, Cláudia respondeu:

Eu acho que assim, existiram, sei lá, nos últimos anos, eu sinto que, sei lá, por exemplo, na Globo, né, que é a maior, teve uma representatividade porque, sei lá, vejo muito pela minha mãe e como ela interage com essas coisas, porque ela vê muita TV aberta. Então, tipo, por exemplo, quando a Linn da Quebrada foi no BBB, acho que foi um *gag*, assim. Na cabeça dela, ela ficou “travesti não é só prostituição”. [...] eu acho que existiram, nos últimos anos, tipo assim, tentativas de novas narrativas, tipo, teve aquela novela Renascer que tem uma menina trans, e aí no final, tipo, a família dela acolhe ela, e tem todo... Não é uma narrativa negativa, então ela se casa,

tipo, muda muita coisa, mas eu acho que ainda é muito menos. E no Brasil são, tipo, somente as brancas muito passáveis. E até, sei lá, por exemplo, naquela novela Força do Querer, que tinha um menino trans, que, mais uma vez, foi um trans fake. O único homem trans que aparece na novela é o Tarso Brant. Que é o Tarso Brant. Ele é extremamente passável. Então, eu sinto que, assim, existe um microespaço de transgeneridade na mídia brasileira. E é só pras pessoas extremamente passáveis e/ou brancas. (P1)

Para a participante, a presença de pessoas trans na TV brasileira ocupa uma posição de ambiguidade. Ao mesmo tempo que ela percebe uma presença mais significativa, essa ainda é marcada por um privilégio, o de pessoas trans que estão mais adequadas a um padrão de normatividade. Ainda que as narrativas introduzam personagens trans em novas dinâmicas, esses personagens continuam tendo um perfil hegemônico, que não necessariamente reflete a realidade material vivenciada pela comunidade trans no Brasil.

Outro ponto importante levantado por Cláudia é como a presença de pessoas trans na TV possui um potencial pedagógico. Ela cita como sua mãe pôde aprender sobre a realidade de travestis sem uma correlação direta com a prostituição. Considerando que o BBB parte da premissa de ser um “show da realidade”, essa referência se torna ainda mais palpável enquanto potencial educador.

Outro exemplo mencionado pela participante sobre como obras com personagens trans provocaram transformações em sua vida particular foi a série Euphoria (Levinson & Schafer, 2021), especificamente um episódio especial focado na personagem Jules, interpretada pela atriz Hunter Schafer:

E esse episódio é perfeito. Ele é perfeito. Porque ela realmente é como se fosse aquilo ali, tipo, ela já é, tipo, super feita, cabelão e peito. E aí, tipo, ela decide meio

que ir pela outra tangente. Virar uma pessoa mais andrógina, meio sapatona. E aí, tipo, assim, eu sinto que esse episódio mudou muito a minha vida. Ele, ter me relacionado com algumas pessoas, mudou muito a minha vida, assim. De entender, tipo, ah, eu posso cortar o cabelo se eu quiser, não deixo de ser mulher e blá, blá.

(P1)

O episódio gira em torno da personagem em uma sessão de terapia, onde Jules relata questões relacionadas à sua sexualidade e identidade de gênero, compreendendo como algumas das escolhas que fez em vida eram motivadas por um desejo de validação masculina. Nesse processo, ela vai entendendo que o que a define como mulher não são os signos femininos, mas sua relação consigo mesma.

Apesar de uma primeira impressão negativa com o *transfake*, uma semana após a exibição do filme, a participante Cláudia relatou ter tido novas reflexões nesse meio-tempo:

Véi, eu refleti bastante sobre isso depois, porque conversei com uma amiga minha... Tipo, eu conversei com uma amiga minha, que ela também curte muito esse filme. Falei: "Ah, assisti a esse filme e tal". E aí ela falou que uma das motivações, assim, que ela percebe na Lola ter sido feita por um homem cis é porque... Eu acho que ele queria ilustrar essa coisa de tipo, ai... É uma pessoa que não toma hormônio, então ela é diferente da Agrado nesse sentido; de certa forma, ela trouxe esse ponto de vista. Pois é, aí eu comecei a pensar, e tipo assim, pra época, até que faz sentido. E também uma coisa que eu percebi é que a Lola não tem tanto local de protagonismo assim. Então, tipo, não é como se a Lola fosse principal, e aí a atriz que é trans mesmo não tem esse lugar de protagonismo. Então tipo assim, acho que, 'ai, é um *transfake*, ok'. Mas tipo, não acho que tenha sido

totalmente prejudicial, sabe? Pras coisas que ele quis abordar de temas ali, sabe?

(P1)

Essa interpretação que Cláudia fez sobre Lola como um contraponto de agrado enfatiza o ponto em que Almodóvar reforça a experiência de agrado como mulher trans por meio desse corpo modificado. Outro ponto que influencia a visão da participante são as posturas de Lola com as pessoas em sua vida, algo já discutido acima:

Considerando os “princípios” que organizam o novo cinema queer, essa escolha narrativa, na forma como o diretor decide apresentar essas duas personagens, parte de uma postura que foge aos julgamentos e prioriza as escolhas às quais o desejo das personagens as leva.

CAPÍTULO 8

Considerações Finais

Este estudo teve como objetivo analisar como pessoas trans percebem as representações da transgeneridade, tomando como objeto mediador os filmes *Todo sobre mi madre* (1999) e *La piel que habito* (2011), de Pedro Almodóvar. A partir dos resultados desenvolvidos, conclui-se que o cinema do diretor espanhol, ao adotar uma abordagem queer que tensiona as normativas de gênero, atua como um mediador potente para a discussão dessas questões e das vivências de pessoas trans. A exibição dos dois filmes possibilitou uma complexa polifonia de sentidos em torno dessa temática.

A respeito dos aspectos técnicos, os visuais dos filmes foram destacados pelas pessoas participantes enquanto um elemento narrativo potente. Em *Todo sobre mi madre*, o uso das cores foi destacado enquanto belo e opressivo, enquanto em *La piel que habito* ele foi descrito como distante e frio, evidenciando a rigidez vivenciada pelos personagens.

De acordo com as pessoas entrevistadas, o cinema de Almodóvar não tem o objetivo de retratar a moralidade. O diretor utiliza o choque em determinadas situações para abordar situações reais. Da mesma forma, é possível interpretar que seus filmes podem ser percebidos de forma ambígua quanto a certas representações, como é o caso de Lola em *TSMM* e o desfecho de Vicente em *LPQH* (Gaviño & Torrecilla, 2024). Tal abordagem é fortemente associada ao cinema queer e à liberdade de não se encaixar a padrões, até mesmo narrativos (Fouz-Hernández, 2022).

Ademais, é possível reconhecer que, apesar das diferenças culturais entre Espanha e Brasil, as obras escolhidas conseguiram produzir um senso de identificação e reflexão nas pessoas participantes. Além disso, foram produzidos significados relevantes sobre como as pessoas trans perceberam diferenças nas abordagens sobre transgeneridade na atualidade. É importante considerar também que uma das obras, *Todo sobre mi madre*, data de um contexto

ainda fortemente impactado pela epidemia da AIDS, em que questões de gênero e a presença de pessoas trans em obras audiovisuais aconteciam de forma distinta do que observamos na década de 2010 para a frente.

No entanto, considerando as distinções culturais, sugere-se que estudos posteriores que objetivem aprofundar a relação entre a comunidade trans e o audiovisual incluam também produções brasileiras. Essa ampliação possibilita compreender como essa temática é abordada em nosso território, promovendo reflexões situadas e contextualizadas. Tal consideração, contudo, não reduz a efetividade de uma análise mediada por obras de outros países, em especial aquelas com base em diretores de destaque, como é o caso de Almodóvar.

Quanto às questões de gênero, é possível concluir neste estudo que os filmes de Almodóvar exploraram fortemente questões ligadas à feminilidade e à corporeidade. O diretor explora as possibilidades do que é estar nesse espectro como algo dinâmico e cultural. Entre essas possibilidades, a maternidade foi presente em ambos os filmes e as pessoas participantes perceberam a associação entre esse tema e a culpa, mas também entre acolhimento e rede (Middleton, 2024; Hernández & Rodríguez, 2024; Borges, 2022).

A postura de Almodóvar perante a transgeneridade em seus filmes foi lida pela dupla como fortemente relacionada a uma perspectiva material do corpo, sendo esse aspecto considerado também como um reflexo do contexto histórico em que as obras foram produzidas. Porém, as pessoas participantes reconheceram a importância de personagens como Agrado, que fala abertamente sobre seus processos de vida enquanto uma pessoa transfeminina que atuou por anos como trabalhadora sexual. Essa leitura evidencia também como as diferenças contextuais são vistas como parte de uma relação singular subjetiva da personagem com sua própria história de vida. Em *La piel que habito*, por sua vez, ela foi interpretada como uma metáfora sobre processos de transgeneridade, embora acreditem que a narrativa ainda reforce uma perspectiva material do corpo que transiciona.

De modo semelhante, no que se refere à personagem Lola, embora o *transfake* tenha sido um ponto incômodo para ambas, Cláudia apresentou a perspectiva de que talvez ela seja interpretada por um homem cis como um paralelo a Agrado, que evidencia a importância das mudanças corporais em sua trajetória. No entanto, a participante não deixou de enfatizar o seu incômodo quanto a essa prática. Cláudia e Gilda argumentaram sobre a importância de personagens trans serem feitos por profissionais que se identificam enquanto trans, destacando figuras que foram marcantes em suas próprias trajetórias de vida. Essa discussão reforça a importância da representatividade enquanto mediadora de sentidos, especialmente através da identificação de um grupo sistematicamente invisibilizado.

Já em *La piel que habito* (Almodóvar, 2011), ainda que o filme não fale diretamente sobre uma pessoa trans, — porque não temos indícios na obra de que Vicente deixou de se identificar como homem —, a escalção de uma atriz cis foi melhor aceita pela dupla. Tal aceitação se relaciona ao fato de a narrativa abordar justamente um estado extremo de mudanças corporais, representando também um ideal estético que recai sobre as mulheres.

Por meio da mediação fílmica, é possível concluir que, na perspectiva de ambas as pessoas participantes, a transição não ocorre apenas fisicamente, mas é um processo que tem uma relação complexa com o meio social. Elas reconhecem que uma série de expectativas externas atravessa as percepções de si mesmas enquanto pessoas trans.

Nesse ponto, é importante afirmar novamente que, mesmo em contextos de saúde, há tentativas de normatização, silenciamento e ignorância por parte de agentes de saúde. Isso ficou evidente no relato de Cláudia sobre sua consulta ao endocrinologista, em que lhe foi dito que ela não era travesti, mas sim uma mulher trans. Essa informação indica a importância de que a formação continuada faça parte da trajetória de profissionais da área, para que não apenas a comunidade trans, mas grupos marginalizados socialmente tenham suas subjetividades e historicidades respeitadas. Um passo importante nessa dinâmica é

compreender que as identidades trans não são uma exceção ao sistema, mas constituintes do mesmo.

Favero, Marini e Senna, psicólogas e pesquisadoras transfemininas (2023) argumentam que a cisnorma é uma conduta tão naturalizada que impede que a psicologia, por vezes, perceba como os processos que ela conduz levam à estigmatização das pessoas trans. É necessário que a escuta, tanto clínica quanto acadêmica, seja sensível não apenas à diferença, mas ao fator sociocultural que força grupos marginalizados a essa posição de outrificação.

Na leitura da dupla participante, masculinidade e feminilidade são expressões que podem ocupar todos os corpos, não sendo restritas a um único gênero. Essa compreensão reflete a perspectiva que ambas compartilham sobre a diversidade das identidades trans e a ausência de uma forma “correta” de vivenciá-las. Nesse sentido, ambas argumentam sobre a importância de que o audiovisual também represente essa diversidade, possibilitando retratos mais fidedignos da realidade e ampliando as possibilidades de identificação subjetiva por mais pessoas, seja quanto à questão de gênero ou outras características presentes em cena.

Contudo, Cláudia pondera que é preciso transacionar socialmente, o que inclui abandonar posturas ligadas à hegemonia masculina (no caso da transfeminilidade), e afirmação pública, quando possível, da identidade trans. Da mesma forma, ela compreende que podem existir sequelas de socialização que ainda refletem hábitos pré-transição. Tal reflexão revela como a transgeneridade acontece em um processo contínuo de autoconfecção de si, de desenvolvimento de identidade em diálogo com outros aspectos da vida.

Ademais, a presença da AIDS em *Todo sobre mi madre* reflete como o tema se faz presente fortemente na vivência de pessoas queer. No entanto, segundo a dupla participante, o final que propõe uma realidade em que o vírus HIV é erradicado em um jovem representa uma relação possível com a síndrome. Em um sentido semelhante, a trajetória de Agrado, que se torna assistente de produção de teatro, foi compreendida como algo que está sendo levado à tela como uma possibilidade de vivências fora dos estereótipos para pessoas trans.

A perspectiva em questão não é a de omissão de narrativas que apresentem as dificuldades vivenciadas pela comunidade trans, mas que o cinema, enquanto um produto atravessado por ideologias, não perpetue unicamente essa história. A esse respeito, Chimamanda aborda o perigo da história única, enquanto uma sublimação de outras características e possibilidades que um grupo ou pessoa marginalizada socialmente pode vivenciar. Compreender a importância de representar vidas possíveis é essencial para o rompimento de normativas sociais sobre gênero, que não prejudicam apenas a vida de pessoas trans, mas da sociedade como um todo, inserida nesse sistema.

Dessa forma, é possível concluir que narrativas que apresentem pessoas trans, desde que concebidas sem a perpetuação de estereótipos, podem favorecer uma psicoeducação sobre as possibilidades de vida dessa população. Acredita-se que o cinema, e o audiovisual como um todo, têm o potencial de produzir novos sentidos relacionados às questões de gênero. Sob a perspectiva da psicologia do desenvolvimento, novos significados sobre o que pessoas trans podem simbolizar são vivenciados, rompendo assim com percepções negativas.

Logo, a presença da transgeneridade nas mídias pode oferecer recursos para o combate à transfobia. Em primeiro ponto, a representatividade com nuances subjetivas pode romper com a estigmatização e, com ela, a desumanização de pessoas trans. Ademais, acredita-se que representações ricas em subjetividade podem permitir que mais pessoas visualizem a possibilidade de se reconhecerem nessas personagens.

Esse ponto expressa o profundo incômodo que grupos conservadores alimentam contra pessoas trans. Há o receio de que, ao deixarem de ocupar a posição de objeto, passem a inspirar mais pessoas a se identificarem fora da cisgeneridade ou a compreenderem que o sistema sexo-gênero é um dos alicerces da exploração capitalista, como afirma Monique Wittig (2022).

As pessoas trans ocupam nesse momento a posição de receberem o maior nível de ódio entre a comunidade LGBTQI+ porque apresentam uma das maiores formas de

transgressão dentro desse sistema. Elas representam o perigo do rompimento com a norma, de um dos alicerces que sustenta a opressão de gênero (Benevides, 2025). Elas se tornaram o alvo do avanço conservador porque suas existências, mesmo com o ódio que as atravessa, não impedem que continuem resistindo.

Ademais, em estudos futuros, sugere-se que busquem analisar a relação entre transgeneridade e obras audiovisuais, com aplicação de um grupo focal. Dessa forma acredita-se que uma maior variedade de vozes seja alcançada, refletindo também a diversidade trans e o senso de coletividade que atravessa esse grupo.

REFERÊNCIAS

- Abreu, R. (Autor). (2019–2020). *Bom sucesso* [Telenovela]. TV Globo.
- Acuna, N. (2024). *Who the hell are they? A critical analysis of transgender and non-binary representation in television shows* (Graduate thesis, California State University, Fullerton). ScholarWorks. <https://hdl.handle.net/20.500.12680/1831ct64f>
- Alós, A. P. (2020). Traduzir o queer: uma opção viável? *Revista Estudos Feministas*, 28(2), e60099. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n260099>
- Almodóvar, P. (Diretor). (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão] [Filme]. El Deseo.
- Almodóvar, P. (Diretor). (1983). *Entre tinieblas* [Maus Hábitos] [Filme]. El Deseo.
- Almodóvar, P. (Diretor). (1986). *Matador* [Filme]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (1988). *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [Mulheres à beira de um ataque de nervos] [Filme]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (1990). *¡Átame!* [Ata-me!] [Filme]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (Diretor). (1997). *Carne trémula* [Film]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (1999). *Todo sobre mi madre* [Tudo sobre minha mãe] [Filme]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (2002). *Hable con ella* [Fale com ela] [Filme]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (2004). *La mala educación* [Má Educação] [Filme]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (2006). *Volver* [Filme]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (2009). *Los abrazos rotos* [Abraços partidos] [Filme]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (2011). *La piel que habito* [A pele que habito] [Filme]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (2019). *Dolor y gloria* [Dor e glória] [Filme]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (2021). *Madres paralelas* [Mães paralelas] [Filme]. El Deseo.

Almodóvar, P. (Diretor). (2024). *The room next door* [O quarto ao lado] [Filme]. El Deseo.

Althusser, L. (1985). *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal.

Amor Divino, M. B. P. A., & Lima, R. C. (2022). Cinema, identidade nacional e imperialismo norte-americano: O filme “Bacurau” como símbolo de resistência.

COMFILOTEC: Revista da Graduação da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM), v. 8 n. 15.

Anaz, S. A. L. (2020). Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 47(54), 251–270.

<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.159964>

Andrade, C. de J., & Alves, G. S. (2024). Travestis e mulheres trans na prostituição: a construção do corpo-mercadoria. *VEREDAS - Revista Interdisciplinar de Humanidades*, 7(14), 38-52. <https://doi.org/10.56242/revistaveredas;2024;7;14;38-52>

Antônio, A. (Diretor). (2024). *Salomé* [Filme]. Vitrine Filmes / Ponte Produtoras.

Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (ANTRA). (2025). 1.1 Um projeto de exclusão no mandato antitrans da ONU. In B. G. Benevides (Coord.), *Dossiê: Assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2024*. 33-41.

ANTRA. <https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2025/01/dossie-antra-2025.pdf>

Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (ANTRA). (2025). Arte II – Assassinatos, mortes e violações de direitos humanos. In B. G. Benevides (Coord.), *Dossiê: Assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2024*. 62–76.

ANTRA. <https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2025/01/dossie-antra-2025.pdf>

Ataídes, I. M. M., Barbato, S. B., & Macena, M. S. (2023). Produção de significados de estudantes LGBTQI+ artistas na crise da pandemia. In *Percursos de jovens no ensino superior* (pp. 159–179).

Bakhtin, M. M. (2011). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.

Bakhtin, M., & Volochinov, V. N. (2006). A ciência das ideologias e a filosofia da linguagem. In *Marxismo e filosofia da linguagem* (Vol. 7). São Paulo: Hucitec.

Barbosa, L., & Brum, E. (Diretoras). (2017). *Laerte-se* [Documentário]. Netflix.

Bernardes, M. E. M. (2017). O método na teoria histórico-cultural: a pesquisa sobre a relação indivíduo-genericidade na educação. In S. G. de L. Mendonça, L. A. Penitente, & S. Miller (Orgs.), *A questão do método e a teoria histórico-cultural: bases teóricas e*

implicações pedagógicas . 63-80. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica.

<https://doi.org/10.36311/2017.978-85-7983-879-8>

Berthier, N. (2009). Pedro Almodóvar: no início era a movida. *Cadernos CERU*, 20(1).

Bourdieu, P. (2012). *A dominação masculina*. Bertrand Brasil.

Borges, F. T., Araújo, P. C., & Amaral, L. D. C. D. (2016). Identidade na narrativa: a constituição identitária e estética da professora na interação com o aluno. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 32(spe), e32ne27. <http://dx.doi.org/10.1590/0102-3772e32ne27>

Borges, I. M. C. A. (2022). *Movida Madrileña: a contracultura na Espanha através do filme Laberinto de pasiones (1982), de Pedro Almodóvar* (Monografia de Licenciatura). Universidade do Estado da Bahia.

Bourdieu, P. (2012). *A dominação masculina* (M. H. Kühner, Trad.). Bertrand Brasil.

Bové, Z. M. C. (2023). *La codificación queer en el cine: del Código Hays al New Queer Cinema* (Trabalho de conclusão de curso, Universitat Autònoma de Barcelona, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad). Dipòsit Digital de Documents de la UAB. <https://ddd.uab.cat/record/284636>

Buarque, C. (1978). Geni e o Zepelim [Canção]. No álbum *Ópera do Malandro*. Philips / PolyGram

Burns, N. (2023). “It Means Possibility”: Manifestations of isolation in New Queer Cinema. *Lateral: Journal of the Cultural Studies Association*, 12(1). <https://csalateral.org/issue/12-1/it-means-possibility-manifestations-isolation-new-queer-cinema-burns/>

Butler, J. (1997). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. In K. Conboy (Org.), *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*. Columbia University Press.

Butler, J. (2018). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Editora José Olympio.

Butler, J. (2019). *Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”* (V. Ribeiro, Trad.). n-1 edições.

Butler, J. (2022). *Desfazendo gênero*. Editora Unesp.

Câmara, A. B. P. (2021). “Cair na vida”: o espaço da prostituição como principal alternativa de renda para as mulheres transexuais e travestis. *Humanidades em Perspectivas*, 5(10), 48-62. <https://www.cadernosuninter.com/index.php/humanidades/article/view/1401>

Camargo, I., & de Souza, F. M. (2025). Círculo de Bakhtin, linguagem cinematográfica e relações dialógicas: a translinguística do cinema como ferramenta comunicacional. *Horizontes*, 43(1), e023243-e023243. <https://doi.org/10.24933/horizontes.v43i1.2110>

Carrasco, W. (Autor). (2019). *A dona do pedaço* [Telenovela]. TV Globo.

Carvalho, R. (2021). A transfobia recreativa e o corpo risível. In B. G. Benevides & S. N. Bonfim Nogueira (Orgs.), *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020*. 102– 109. São Paulo, Brasil: Expressão Popular / Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (ANTRA) / Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE).

<https://antrabrasil.org/wp-content/uploads/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>

Cavalcante, A., & Medeiros, V. (2020). Um corpo autêntico: reflexões acerca da transexualidade a partir de Tudo sobre minha mãe de Almodóvar. *RUA*, 26(1).

<https://doi.org/10.20396/rua.v26i1.8660193>.

Cesar, V., & Waddington, G. (Criadores). (2020). *Todxs nós* [Série de televisão]. Globoplay.

Chadha, N., & Jha, T. (2025). Power dynamics in healthcare: a critical analysis through the lenses of Foucault, Camus and Gramsci. *International Journal of Community*

Medicine and Public Health, 12(8), 3827–3830.

<https://doi.org/10.18203/2394-6040.ijcmph20252499>

Chapman, H. C., & Jenkins, M. (Criadores). (2022–). *Heartbreak High* [Série de televisão]. Netflix.

Chnaiderman, M. (Diretora). (2015). De gravata e unha vermelha [Documentário]. Canal Brasil.

Cohen, C. R., & De Tilio, R. (2019). Revisão sistemática da literatura sobre atendimentos em saúde pública sob a perspectiva de pessoas transgêneros. *Salud & Sociedad*, 10(3), 240–254. <https://doi.org/10.22199/issn.0718-7475-2019-03-015>

Connell, R. W. (1998). Masculinities and globalization. *Men and Masculinities*, 1(1), 3–23. <https://doi.org/10.1177/1097184X98001001001>

Colling, L., & Oliveira, J. M. de. (2024). Enquadrando a “violência” trans: Keyla Brasil no Teatro S. Luiz, Lisboa. *Urdimento - Revista De Estudos Em Artes Cênicas*, 3(52), 1–23. <https://doi.org/10.5965/1414573103522024e0202>

Cordeiro, A. L., & Rohling, N. (2019). Identidade, gênero e transgeneridade: A construção do ser-mulher no videodocumentário Laerte-se. *Revista X*. <https://doi.org/10.5380/rvx.v14i4.66077>

Covas, F. S. N., & Bergamini, L. M. (2021). Análise crítica da linguagem neutra como instrumento de reconhecimento de direitos das pessoas LGBTQIA+. *Brazilian Journal of Development*, 7(6), 54892–54913. <https://doi.org/10.34117/bjdv7n6-067>

De Aguiar, T. G. O., & Quadrado, R. P. (2018). Uma análise sobre transmasculinidades presentes numa série da mídia televisiva. *RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, 4. <https://doi.org/10.23899/relacult.v4i0.847>

Jesus, J. G. (2012). Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de

opinião, 2, 42.

<https://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/gênero-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>

Defensoria Pública do Distrito Federal. (2023, 17 de agosto). Cidadania não binária realizou mutirão de retificação de RG para pessoas não binárias.

<https://www.defensoria.df.gov.br/cidadania-nao-binaria-realizou-mutirao-de-retificacao-de-rg-para-pessoas-nao-binarias/>

Demme, J. (Diretor). (1991). *The silence of the lambs* [O silêncio dos inocentes][Filme]. Orion Pictures.

Dias, B. (2010). Fronteiras em fluxo: as malas de Almodóvar. *Fazendo gênero*, 9.

Dias, W. F., de Gomes, S. H.A., Costa, D. P., & de Oliveira, M. L. O. (2023). O grotesco midiático e a resistência de corpos travestis em reportagens policiais. *Esferas*, 1(27), 1-23. <https://doi.org/10.31501/esf.v1i27.14210>

Duffy, N. (2016, June 28). *Filmmaker Pedro Almodóvar talks Julieta, Caitlyn Jenner and the women who influence his art*. Attitude.

<https://www.attitude.co.uk/uncategorised/filmmaker-pedro-almodovar-talks-julieta-caitlyn-jenner-and-the-women-who-influence-his-art-291259/>

Egito, V., Dhalia, H., & Ribeiro, D. (Criadores). (2020). *Todxs Nós* [Série de televisão]. HBO / HBO Latin America Originals.

Faour, C., & Spadaccini, J. (Criadoras). (2019). *Segunda chamada* [Série de televisão]. TV Globo.

Fávero, E. T. (2020). *Famílias na cena contemporânea: (des)proteção social, (des)igualdades e judicialização*. Uberlândia: Navegando Publicações. DOI:

10.29388/978-65-86678-28-4-0

Favero, S. (2022). “Como atender travestis e pessoas trans?”: (des)cisgenerizando o cuidado em saúde mental. *Cadernos de Psicologia Pública e Atenção à Saúde*, (nº 66), e226613. <https://doi.org/10.1590/cpa.wv34FdrtmzG3fQTQNmvkJJM>

Favero, S. R., & Maracci, J. G. (2019). Transfake e a busca pela verdade na representação de travestis e pessoas trans. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, 1(04), . 18-39. <https://doi.org/10.31560/2595-3206.2018.4.9186>

Favero, S., Senna, A. & Marini, M. B., (2023). Uma teoria psicológica transfeminista: Sobrevivendo aos escombros da saúde mental brasileira. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 43, e243741. <https://doi.org/10.1590/1982-3703003243741>

Federici, S. (2018). *O ponto zero da revolução: Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Elefante.

Ferreira, A. C. F. S. C., Cavalcante, B. L. G. C. G., Duarte, C. A. D., & Monteiro, L. M. (2017). Transgeneridade: uma análise da representação da identidade do eu e do estigma nas produções audiovisuais recentes. *Revista Ártemis*, 24(1), 132. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/35410/19263>

Ferreira, R. R. M. (2022, 2 de março). Pessoas não binárias: como retificar nome e gênero? Bicha da Justiça.

<https://bichadajustica.com/blog/pessoas-nao-binarias-como-retificar-nome-e-genero/>

Figueirôa, A. (2024, 11 de dezembro). Um papo com André Antônio, diretor de “Salomé”: “o sexo e o tesão são algo centrais para a experiência subjetiva”. *Revista O Grito!*. <https://revistaogrito.com/um-papo-com-andre-antonio-diretor-de-salome-o-sexo-e-o-tesao-sa-o-algo-centrais-para-a-experiencia-subjetiva/>

Fontenelle, A. (2025). Reconfigurações da maternidade patriarcal sob o neoliberalismo. *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*, 26(3). <https://doi.org/10.12957/irei.2024.86753>

Foucault, M. (1999). *Em defesa da sociedade*. Martins Fontes.

Foucault, M. (2001). *Microfísica do poder* (16ª ed.). Rio de Janeiro, RJ: Graal.

Foucault, M. (2006). *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (M. B. da Motta, Org.; I. A. D. Barbosa, Trad.; 2ª ed.; Coleção Ditos & Escritos, Vol. 3). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.

Foucault, M. (2007). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões* (34ª ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.

Foucault, M. (2007). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.

Foucault, M. (2008). *Segurança, território e população*. Martins Fontes.

Foucault, M. (2009). *História da sexualidade I: A vontade de saber* (19ª ed.). Rio de Janeiro, RJ: Graal.

Foucault, M. (2010). *A hermenêutica do sujeito*. WMF Martins Fontes.

Foucault, M. (2013). *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo, SP: n-1 Edições

Foucault, M. (2020). *História da sexualidade: A vontade do saber (Vol. 1)*. São Paulo, SP: Paz & Terra.

Fouz-Hernández, S. (2022). Spanish Queer Cinema. In I. West (Ed.), *Oxford Research Encyclopedia of Communication*. Oxford University Press.

<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1365>

Fragoso, G. L. (2020). Quando uma imagem não diz tudo: análise do discurso da logomarca da Estratégia Saúde da Família à luz do conceito de família contemporânea. *Ciência & Saúde Coletiva*, 25, 4293–4301.

<https://doi.org/10.1590/1413-812320202511.04032019>

Freire, M. M. de L. (2011). Maternalismo e proteção materno-infantil: fenômeno mundial de caráter singular. *Cadernos de História da Ciência*, 7(2), . 55–70.

<https://doi.org/10.47692/cadhistcienc.2011.v7.34369>

G1. (2025, abril 20). *Geni e o Zepelim terá protagonista trans após críticas; entenda polêmica*. Globo.

<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2025/04/20/geni-e-o-zepelim-tera-protagonista-trans-apos-criticas-entenda-polemica.ghtml>

Gaga, L. (2011). *Born this way* [Canção]. Em *Born This Way* (2011). Interscope Records.

Gaviño, Á.N., & Torrecilla, N.M. (2024). La «corporalidad vestida» en la filmografía de Pedro Almodóvar. Usos y discursos de la edad y la indumentaria en el cine queer. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15, 139-160.

<https://doi.org/10.21134/mhjournal.v15i.2098>

Goffman, E. (2017). *Identidade do eu*. LTC.

Goifman, K. & Priscilla, C. (Diretores). (2018). *Bixa travesty* [Documentário]. Vitrine Filmes.

GLAAD. (2025). *Studio Responsibility Index 2025* (Relatório). GLAAD.
<https://assets.glaad.org/m/619bf8f01c5e27d7/original/GLAAD-2025-Studio-Responsibility-Index.pdf>

Globo. (2011). *Big Brother Brasil 11* [Reality show]. Rede Globo de Televisão.

Globo. (2022). *Big Brother Brasil 22* [Reality show]. TV Globo.

Globoplay. (2024). *Segura esse pose* [Série documental]. Globo.

Gomes, M. (Diretor). (2022). *Paloma* [Filme]. Vitrine Filmes.

Gómez, A.G. (2021). “Dolor y gloria”: ¿autobiografía, autoficción o ficción autobiográfica audiovisual? *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 9(2), 405–423.

<http://hdl.handle.net/10017/49773>

González Rey, F., & Martínez, A. M. (2017). A teoria da Subjetividade no momento atual. *Subjetividade. Teoria, Epistemologia e Método*. 47–62.

González, C. R., & Lopes, L. P. M. (2020). Peles habitáveis de Almodóvar em perspectiva: projeções (meta)escalares. *Linguagem em Discurso*, 20(1), 51-71. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/ld/a/FtKByCp5Rh4yzs97jsR49hh/?lang=pt>

Grillo, A. T., & Ferreira, B. H. da S. (2024). *Imagens poéticas da multiplicidade travesti: Geni em Chico Buarque e Bixarte*. Jangada: Crítica | Literatura | Artes, 11(2), e110208. <https://doi.org/10.35921/jangada.v11i2.576>

Guimarães, A. B. (2025). *Energia feminina ou discurso de submissão?: As visões sobre a mulher, os usos do passado e o conservadorismo no Instagram*. <https://discovery.researcher.life/article/energia-feminina-ou-discurso-de-submisso-as-vises-sobre-a-mulher-os-usos-do-passado-e-o-conservadorismo-no-instagram/430e2c7ff5df3820aac6b870816c7c72>

Guo, T. (2023). To What Extent Is Laura Mulvey's Argument in "Visual Pleasure and Narrative Cinema"(1975) Still Relevant Today?. *Frontiers in Art Research*, 5(2).

Haraway, D. (2013). Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In Haraway D. (2013), *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano* (3ª ed.), 33–118. Belo Horizonte: Autêntica.

Haelter, H., Dhaenens, F., & Bauwel, S. (2022). Trans persons on trans representations in popular media culture: A reception study. *DiGeSt Journal of Diversity and Gender Studies*, 9(1). <https://doi.org/10.21825/digest.81844>

Halberstam, J. (2023). Temporalidade queer e geografia pós-moderna. *Revista Periódicus*, 1(18), 282–305. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i18.52559>

Hermans, H. J., Konopka, A., Oosterwegel, A., & Zomer, P. (2017). Fields of tension in a boundary-crossing world: Towards a democratic organization of the self. *Integrative psychological and behavioral science*, 51(4), 505-535.

- Zurian, F. A., & Rodríguez, L. G. V. (2024). Comunicación y cine queer contemporáneo: contenidos, narrativas, estéticas y audiencias. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15, 15–21. <https://doi.org/10.21134/mhjourn.v15i.2170>
- Hitchcock, A. (Diretor). (1960). *Psycho* [Psicose] [Filme]. Paramount Pictures
- Hohendorff, J. V. (2024). Linguagem inclusiva na escrita científica. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 40, e40701. <https://doi.org/10.1590/0102.3772e40701.pt>
- Hooper, T. (Diretor). (2015). *The Danish girl* [A garota dinamarquesa][Filme]. Focus Features.
- Ingenschay, D. (2023). Temática trans* en la pantalla actual: La Veneno, de Javier Ambrossi y Javier Calvo, Una mujer fantástica, de Sebastián Lelio. *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 25, 5-16. <https://doi.org/10.7203/eutopias.25.27119>
- Inocêncio, A. F., & Carvalho, F. A. (2021). Precisamos verdadeiramente de um verdadeiro sexo?: O domínio ético (ser-consigo) no documentário Laerte-se. *Diversidade e Educação*, 9(1), 45–65. <https://doi.org/10.14295/de.v9i1.12969>
- Irigaray, L. (1993). *An Ethics of Sexual Difference*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jacobina, E. (Criador / Roteirista). (2019–2020). *Malhação: Toda Forma de Amar* [Série de televisão]. TV Globo.
- Jardim, J. (Diretor). (2016–2017). *Liberdade de gênero* [Série documental de televisão]. GNT.
- Kohan, J. (Criadora). (2013–2019). *Orange is the new black* [Série de TV]. Netflix.
- Lau, H. (2019). Pensando fora do sistema: uma reflexão sobre a linguagem não-binária. *UniLetras*, 41(2), 262–282.
- Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Lauretis, T. (2019). Teoria queer 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In H. B. Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* .412-425. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Lauretis, T. (2021). gênero e teoria Queer. *Albuquerque: revista de Estudos Culturais*, 13(26), 165–176. <https://doi.org/10.46401/ardh.2021.v13.12446>

Lelio, S. (Diretor). (2017). *Una mujer fantástica* [Uma mulher fantástica][Filme]. Fábula.

Levinson, S. (Creator). (2019–2023). *Euphoria* [Série de televisão]. HBO; A24.

Levinson, S., & Schafer, H. (Autores), & Levinson, S. (Diretor). (2021, janeiro) Fuck Anyone Who's Not a Sea Blob. Part 2: Jules [Episódio especial]. Em *Euphoria*. HBO; A24.

Levinson, S. (Creator). (2019–2023). *Euphoria* [Série de televisão]. HBO; A24.

Lewis, V. (2010). Life is (more than) a cabaret: Gender crossing and “trans” signification in contemporary cinema from Latin America. Em *Crossing Sex and Gender in Latin America* . 73–105. New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230109964_4

Licata, J. (2025). La movida madrileña: Pedro Almodóvar y la representación de las mujeres. https://kb.gcsu.edu/wlc_capstone/24/

Lima, S., & de Oliveira, T. (2022). Corpos e práticas LGBTQIAP+: da censura à presença capital. *Estudos Semióticos*, 18(3).

Lima, S. A. (2024). Transfake: reflexões sobre representação inautêntica. Em F. C. A. Mello (Org.), *Gênero, sexualidades e direitos humanos* (pp. 100–122). Pontes Editores. <https://doaj.org/article/f22112b9c8fa4b6baddca29c627b9f20>

Liniker e os Caramelows. (2016). *Zero* [Canção]. No álbum *Remonta*. Independente.

Linn da Quebrada. (2019). *Oração* [Canção]. No álbum *Trava línguas*. Independente.

Livingston, J. (Diretora). (1990). *Paris is burning* [Documentário]. Off White Productions.

- Lobo, A., & Cardoso, M. E. (2021). “Em nome da família brasileira”: sobre políticas de governo, (re)produção de elites e disputas narrativas. *Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia*. <https://doi.org/10.22409/antropolitica2021.i53.a50111>
- Lonac, S. (2022). The mainstreaming of American queer cinema. *Canadian Review of American Studies*, 52(2), 153–168. <https://doi.org/10.3138/cras-2021-013>
- Louro, G. L. (2008). Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. *Pro-Posições*, 19(2), 17–23. <https://doi.org/10.1590/S0103-73072008000200003>
- Lugones, M. (2014). Rumo a um feminismo decolonial. *Revista Estudos Feministas*, 22(3), 935–952.
<https://www.scielo.br/j/ref/a/QtnBjL64Xvssn9F6FHJqznb/?format=pdf&lang=pt>
- Luperi, B. (Adaptador), & Barbosa, B. R. (Autor original). (2024). *Renascença* [Telenovela de televisão]. TV Globo.
- Magalhães, É. H. D. S., Cardoso, F. O. F., & Pôrto, B. C. F. (2022). Reflexões formais e sociodiscursivas: a linguagem não-binária no português brasileiro sob a ótica dos estudos linguísticos. *Mosaico*, 20(1).
- Mankiewicz, J. L. (Diretor). (1950). *All about Eve* [A malvada][Filme]. 20th Century Fox.
- Marcantonio, C. (2023). Strange Way of Life. *Film Quarterly*, 77(2), 42–46.
<https://doi.org/10.1525/fq.2023.77.2.42>
- Marilac, L., & Queiroz, N. (2019). *Eu, travesti: Memórias de Luísa Marilac*. Record.
- Martínez, S. L., & Domínguez, B. G.G. (2025). Infancias queer en el cine español: representaciones y evolución histórica. *Bulletin of Hispanic Studies*, 102(5), 473-494.
- Mascarenhas, A. B., Cardoso, G. C. P., & Amorim, T. R. (2024). Satisfação do(a) usuário(a) trans com os serviços ofertados por um ambulatório de referência. *Comunicação em Ciências da Saúde*, 34(04). <https://doi.org/10.51723/ccs.v34i04.1391>

Maturana, H. R. (2001). *Cognição, ciência e vida cotidiana*. 19–124. Belo Horizonte: UFMG.

Maturana, H. (2002). *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: UFMG.

Melo, L. C. S. R. (2021). *Trajetórias de pessoas trans no mercado formal de trabalho em João Pessoa-PB: entre a política, o estigma e a resistência*. [Dissertação de mestrado] Universidade Federal da Paraíba . <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/27378>.

Meneses, C. (2023). Surfando Nas Ondas Do Feminismos. *Humanas Em Perspectiva*, 9. <https://doi.org/10.51249/hp09.2023.1347>

Middleton, M. (2024). The queer effect of matrilineal genealogies in Pedro Almodóvar's "Todo sobre mi madre" (1999). *Revista 2i: Estudos de identidade e intermedialidade*, 6(9), 87-98. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9857380>

Miller, J. (2022). Thirty years of queer theory. Em Amory, D. P., Massey, S. G., Miller, J., & Brown, A. P. (2022), *Introduction to LGBTQ+ studies: A cross-disciplinary approach*. Milne Publishing. <https://milnepublishing.geneseo.edu/introlgbtqstudies/chapter/thirty-years-of-queer-theory/>

Ministério Público Federal. (2025). MPF pede ao IPHAN análise para reconhecimento da língua Pajubá como patrimônio imaterial brasileiro. Recuperado de <https://www.mpf.mp.br/rj/sala-de-imprensa/noticias-rj/mpf-pede-ao-iphan-analise-para-reconhecimento-da-lingua-pajuba-como-patrimonio-imaterial-brasileiro>

Mioto, R. C. T. (2020). Família contemporânea e proteção social: notas sobre o contexto brasileiro. Em Fávero, E. T. (2020). *Famílias na cena contemporânea: (des)proteção social, (des)igualdades e judicialização*, 21–44.. Uberlândia: Navegando Publicações. DOI: 10.29388/978-65-86678-28-4-0

Miskolci, R. (2007, June). A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização. Em *Congresso de leitura do Brasil* (Vol. 16) 1–19.

https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/prog_pdf/prog03_01.pdf

Mokhwelepa L.W., & Sumbane G.O. Men's Mental Health Matters: The Impact of Traditional Masculinity Norms on Men's Willingness to Seek Mental Health Support; a Systematic Review of Literature. *Am J Mens Health*. 2025

May-Jun;19(3):15579883251321670. doi: 10.1177/15579883251321670. Epub 2025 May 27.

PMID: 40421591; PMCID: PMC12117241.

Copy

Download

Moura, C. B., & Oliveira, M. C. S. L.. (2023). Queer Theory and Dialogical Self Theory: Considerations on Human Development. *Psicologia: Teoria E Pesquisa*, 39, e39308.

<https://doi.org/10.1590/0102.3772e39308.en>

Moura, E. A., Mata, M. S. da, Paulino, P. R. V., Freitas, A. P., Mourão Júnior, C. A., & Cerqueira Mármore, C. H. (2016). Os planos genéticos do desenvolvimento humano: A contribuição de Vigotski. *Revista Ciências Humanas: Educação e Desenvolvimento Humano*, 9(1), 106–114. <https://rchunitau.com.br/index.php/rch/article/view/298>

Movimento Nacional de Artistas Trans. (2018, 26 de fevereiro). Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero. *Revista Cult*. <https://revista.cult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/>

Monher, D., Liberati, A., & Altmand, D. G. (2015). Principais itens para relatar revisões sistemáticas e meta-análises: A recomendação PRISMA. *Epidemiol. Serv. Saúde*, 335. <https://doi.org/10.5123/S1679-49742015000200017>

Montes, R. (Criador). (2025). *Beleza Fatal*. HBO Max

Moraes, G. (Autora). (2017). *A força do querer* [Novela de TV]. Rede Globo.

Moreira, D. G. (2020). “Meu nome é Natasha”: Novas narrativas sobre transgeneridade na ficção seriada brasileira a partir da conquista de direitos. *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, 20(41).<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v20.ed41.2020.84>

Moreira, D. G. (2021). Liberdade de gênero, programa do GNT, e a instauração de novos processos de subjetivação ligados à transgeneridade. *Revista Fronteiras*, 23(2).<https://doi.org/10.4013/fem.2021.232.16>

Moreira, D. G. (2023). Constituição de novos processos de subjetivação ligados à transgeneridade a partir de *Todxs Nós* da HBO. *Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura*, 27, 1–20. DOI:10.5380/am.v25i1.87602.

Moreira, D. G., & Nascimento, D. M. (2023). Contraconduta de gênero e o estabelecimento de novas subjetivações em *Paloma*. *Esferas*, 27, 1–20.<https://doi.org/10.31501/esf.v1i27.14297>

Muzy, L. S. (2013). Historicizando um artista: Pedro Almodóvar em foco. Em *Chicas del montón: A representação de gênero no cinema de Pedro Almodóvar* [Dissertação de mestrado], Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Repositório Maxwell PUC-Rio. https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/21035/21035_3.PDF

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–1

L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–1

Murphy, R., Falchuk, B., & Canals, S. (Criadores). (2018–2021). *Pose* [Série de TV]. FX Productions.

Charles, R. (Criador). (2021). *RuPaul's Drag Race* (Temporada 13) [Reality show]. VH1.

Nepomuceno, M. A., & Bezerra, D. V. (2014). A escrita de si ou o espelho das heterotopias no cinema de Pedro Almodóvar.

Noronha, R. G. (2023). A regulação da linguagem neutra: uma análise discursiva de leis e projetos do Brasil e da Argentina. *Caracol*, 25, 575–602.

Nóbrega, I. C. S., & Barros, T. A. (2023). Narrativas de violência contra transsexuais e travestis na cobertura de telejornais. *Movendo Ideias*, 28(1), 69–78.

<https://doi.org/10.1764oliveira8/movideias-v28n1-2896>

Núñez, G. (2023). Descolonizando afetos: experimentações sobre outras formas de amar. *Paidós*.

Oliveira, M. R. D. (2016). “Dá trabalho ser autêntica?”: Breve estudo da performatividade nos corpos transgêneros de Almodóvar. *Revista Periódicus*, 1(4), .

41-57. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i4.15421>

Oliveira, M., Gomes, H.A. & Costa, D. P. (2022). Tina: corpo queer heterotópico. *Visualidades*, 19. <https://doi.org/10.5216/v.v19.62352>.

Omari, J., & Burnett, M. (Produtores executivos). (2020–2022). *Legendary* [Reality show]. HBO Max.

Paiva, F. M., & Bastos, S. N. D. (2022). A fuga do padrão dicotômico de homem e mulher no filme *A garota dinamarquesa*. *Revista Científica gênero na Amazônia*, 19, 145–158. DOI:10.18542/rcga.v0i19.13321

Passos, M. C. A. (2022). *Pedagogias das travestilidades*. Civilização Brasileira.

Peirce, K. (1999). *Boys don't cry* [Meninos não choram] [Filme]. Fox Searchlight Pictures.

Pelúcio, L. (2014). Breve história afetiva de uma teoria deslocada. *Revista Florestan*, 26, 26. <https://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/63>

Peromingo, J. P. R., & Herrero, Á.S. (2025). Accessibility and audiovisual language in early twentieth century-films. *Estudis Filològics i de Traducció (EFIT)*, 2, 93-114.

<https://turia.uv.es/index.php/EFIT/article/view/30320>

Pérez, M. G. (2024). «Qué puterío tenéis, ¿no?»: Camp y performatividades queer en el primer Almodóvar (1980-1982). *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 4(1), 47–56. <https://doi.org/10.5209/eslg.92370>

Piza, E.D., Nunes, V L., Possas, L. M. V. & Mourão, D. C. (2025). Cotas trans – reserva de vagas para pessoas trans e travestis no ensino superior: Primeiras iniciativas de ação afirmativa nas universidades públicas brasileiras. *A&C – Revista de Direito Administrativo & Constitucional*, 25(100), 167–208.

<https://doi.org/10.21056/aec.v25i100.2081>

Possenti, S. (2021). O gênero e o gênero. Em *Linguagem “neutra”: língua e gênero em debate*. 17–3.Parábola Editorial

Preciado, B. (2011). Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, 19(1), 11–20. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>

Preciado, P. B. (2022). *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Zahar. ISBN 9786559790753.

Priscilla, C., & Goifman, K. (Diretores). (2018). *Bixa Travesty* [Filme]. Paleotv.

Rahman, F., & Huda, R. A. (2024). Queering of the Popular: Exploring the Integration of the Queer Expressions in Media and Fashion by Revisiting Stuart Hall’s “Notes on Deconstructing ‘The Popular’”. *Lit. Oracle*, 8, 92–102. Berhampur University. .DOI: 10.70532/LODEC2407

Ribeiro, C. M. (2018). “Transgente”: mergulhos nas significações de corpos transgressores. *Margens*, 11(17), 76–91. <http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v11i17.5435>

Righetto, G. G. (2022). Competência em informação às pessoas transgênero: conjecturando diálogos insurgentes frente ao CISTema. *Perspectivas em Ciência da Informação*, 27(2), 101-128. <https://doi.org/10.1590/1981-5344/4716>

Ruiz, M. S. (2021). Transmedicalismo, corporalidades e sociedade. *Research, Society and Development*, 10(11). DOI:10.33448/rsd-v10i11.19090

Sá, L. M., & Brichta, L. (2023). Representação transgênero no cinema latino-americano: análise de Uma Mulher Fantástica e Valentina. *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*, 20. <https://doi.org/10.36113/especiaria.v20i0.3884>

- Salih, S. (2016). *Judith Butler e a teoria queer*. Autêntica.
- Silva, C. R. D. (2018). *Corpos (trans)formados no cinema*. [Dissertação de mestrado] Universidade Federal do Rio Grande Do Sul <http://hdl.handle.net/10183/178447>
- Silva, I. C. B, Araújo, E. C, Santana, A. D, Moura, J. W. S., Ramalho, M. N.A. & Abreu, P. D. (2022). Gender violence perpetrated against trans women. *Revista Brasileira de Enfermagem*, 75(Supl. 2), e20210173. <https://doi.org/10.1590/0034-7167-2021-0173>
- Silva, F. A. R., Balbi, D. C., & Miranda, P. S. (2023). Corpos trans e travestis na tela da Globo: reflexões sobre telenovela e o reality-show BBB. (*Anais do VII Congresso Abrapcorp*, 1(1)). <https://doi.org/10.55592/524.2023.9211912>
- Silva, L. S. (2023). Política do ciberfeminismo: radfems versus transfeministas. *Debates Públicos e História*. Editora Científica.
<https://downloads.editoracientifica.com.br/articles/230814085.pdf>
- Song, S. (2022, 25 de fevereiro). *Hunter Schafer says writing her “Euphoria” episode was a “lifeline”*. PAPER Magazine.
<https://www.papermag.com/hunter-schafer-jules-episode-depression>
- Sontag, S. (1964). Notas sobre o “camp”. *Partisan Review*, 31(4), 515–530.
- SOPHIE. (2018). *Immaterial* [Canção]. Em *Oil of Every Pearl's Un-Insides*. MSMSMSM / Future Classic / Transgressive Records.
- Stahl, L. (2022.). Screening LGBTQ+. Em Amory, D. P., Massey, S. G., Miller, J., & Brown, A. P. (2022), *Introduction to LGBTQ+ studies: A cross-disciplinary approach*. Milne Publishing. <https://milnepublishing.geneseo.edu/introlgbtqstudies/chapter/screening-lgbtqs>
- Strathern, M. (1980). No nature, no culture: The Hagen case. In C. P. MacCormack & M. Strathern (Eds.), *Nature, culture and gender* (pp. 174–222). Cambridge University Press.

- Teixeira, T., Grave, R., Aires, R., & Pereira, C. G. (2021). *Isto não é um glossário: in/definições de gêneros e sexualidades*.
<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/136001/2/492883.pdf>
- Tucker, D.. (Diretor). (2005). *Transamerica* [Filme]. IFC Films.
- Valdivia, J., & Ambrossi, J. (Criadores). (2020). *Veneno* [Série de TV]. Atresmedia Studios.
- Vallée, J.-M. (Diretor). (2013). *Dallas buyers club* [Clube de compras Dallas][Filme]. Focus Features.
- Vargas, V. de S. (2024). Corporeidade, corporalidade, corporeidade e corporalização em Artes Performativas. *Revista Digital do LAV, 17(21)*, 1–17.
<https://doi.org/10.5902/1983734888080>
- Vau, R. P. (2021). O cinema de Pedro Almodóvar: uma estética do pós-modernismo. *Eikon, 9*. <https://doi.org/10.54499/UIDB/00661/2020>
- Vigotski, L. S. (2007). *A formação social da mente: O desenvolvimento dos processos psicológicos superiores* (7ª ed.). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (2021). *Pensamento e linguagem*. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes.
- Vigotski, L. S. (2021). *Psicologia, educação e desenvolvimento: escritos de L. S. Vigotski*. São Paulo, Brasil: Expressão Popular. ISBN 978-65-5891-012-1
- Villa, C. L. (2023). *La Movidia madrileña nella filmografia d'esordio di Pedro Almodóvar* (Tese de Mestrado). Università degli Studi di Genova.
<https://unire.unige.it/handle/123456789/5277>
- Waldron, D., & Murray, R. (2014). Troubling transformations: Pedro Almodóvar's *La piel que habito* / *The skin I live in* (2011) and its reception. *Transnational Cinemas, 5(1)*, 57–71. <https://doi.org/10.1080/20403526.2014.887279>

Wertsch, J. V. (1985). *Vygotsky and the social formation of mind*. Harvard University Press.

Wittig, M. (2022). *O pensamento hétero e outros ensaios*. Autêntica.

Xavier, T. P. D. O., & Vianna, C. (2023). A Educação de Pessoas Trans*: relatos de exclusão, abjeção e luta. *Educação & Realidade*, 48, e124022. <https://doi.org/10.1590/2175-6236124022vs01>

Zecchi, B. (2015). El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a ‘new queer’. Área Abierta. *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 15(1), 31-52. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47590

Zhu, Y. (2024). The rise and assimilation of Western Queer cinema: Resistance and dilemma in the mainstream. *Communications in Humanities Research*, 52, 74–80. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/2024.18504>