

Transexualidad en el cine: efectos de sentidos

Rafael De Tilio¹

Gabriel Braga Calegari²

Resumen

El objetivo de esta investigación fue destacar efectos de sentidos sobre la transexualidad en producciones cinematográficas contemporáneas, más específicamente en las películas: *Mi vida en rosa*, *Tomboy* y *La chica danesa*. Las películas fueron analizadas a partir del referencial teórico del Análisis del Discurso de Michel Pêcheux. Los principales resultados destacan que los sentidos sobre la transexualidad en las películas se constituyen en la tensión entre el discurso médico y humanitario; las actuaciones de género de los protagonistas promueven paráfrasis (repeticiones) de sentidos tradicionales sobre género; el refuerzo de papeles típicos del binarismo de sexo/género; el énfasis en la matriz heterosexual en la constitución de la orientación sexual de los personajes. Además, se destaca que la predominancia de una formación discursiva inclusiva-ciudadana que busca sensibilizar los espectadores por medio del retrato de las dificultades y sufrimientos de los sujetos transexuales en sus relaciones sociales. Se concluye que las películas son importantes mecanismos de producción y reproducción de tecnologías de género de poblaciones marginadas, al mismo tiempo que exponen sus dramas y refuerzan las normatizaciones sociales.

Palabras clave: Transexualidad – Cine - Género. Sexualidad - Análisis del discurso

Transesexuality in the movies: the effect of the sense

Abstract

The goal of this research was to highlight the effects of the sense on the transe-sexuality in some contemporary movie productions, specifically in: *Ma vie en rose*, *Tomboy* and *The Danish girl*. The movies were analyzed within the theoretical framework of Michel Pêcheux's Discourse Analysis. The main outcomes emphasize on the tension created between the medical and the humanitarian discourses, the main characters' gender performances promoting repetitions of the traditional senses, the reinforcement of the typical binary-roles, and the emphasis on the heterosexual matrix in performing the characters' sexual orientation. Besides, it is marked the predominance of an inclusive-discourse composition aimed at sensitizing the cinema goers by portraying the transsexual people's difficulties and sufferings in their social relationships. It is concluded that these movies are important mechanisms of production and reproduction of gender technologies within the marginalized population, and at the same time they show their own conflicts and reinforce the social regulations.

Keywords: Transsexuality – Movies – Gender – Sexuality - Discourse analysis

Transexualidade no cinema: efeitos de sentidos

Resumo

O objetivo desta pesquisa foi destacar efeitos de sentidos sobre transexualidade em produções cinematográficas contemporâneas, mais especificamente nos filmes: *Minha vida em cor de rosa*, *Tomboy* e *A garota dinamarquesa*. Os filmes foram analisados a partir do referencial teórico da Análise do Discurso de Michel Pêcheux. Os principais resultados destacam que: os sentidos sobre a transexualidade nos filmes constituem-se na tensão entre o discurso médico e humanitário; as performances de gênero dos protagonistas promovem paráfrases (repetições) de sentidos tradicionais sobre gênero; o reforço de papéis típicos do binarismo de sexo/gênero da nossa sociedade; a ênfase na matriz heterossexual na constituição da orientação sexual das personagens, pouco contribuindo para uma polissemia nas relações entre performance e orientação sexual. Além disso, destaca-se que a predominância de uma formação discursiva inclusiva-cidadã, já que buscam sensibilizar os espectadores por meio do retrato das dificuldades e sofrimentos dos sujeitos

¹ Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Brasil. E-mail: rafaeldetilio.ufm@gmail.com

² Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Brasil. E-mail: gabriel_calegari@hotmail.com

Transexualidad en el cine: efectos de sentidos

transexuais nas suas relações sociais. Conclui-se que os filmes são importantes mecanismos de produção/reprodução de tecnologias de gênero de populações marginalizadas, ao mesmo tempo em que expõem seus dramas e reforçam as normatizações sociais.

Palavras-chave: Transexualidade – Cinema – Gênero – Sexualidade - Análise do Discurso

Introdução

Cinema, tecnologia(s) de gênero

Segundo Arán, Murta e Lionço (2009) desde 1980 a *transexualidade*, compreendida como o sofrimento ocasionado pela incongruência ou discrepância entre a identidade/autodesignação de gênero e o sexo biológico atribuído no nascimento, foi incluída em 1980 na terceira edição do Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais (DSM-III). Em 1994, no DSM-IV, este termo foi substituído por *transtorno de identidade de gênero* (TIG), e em na quinta edição do DSM (DSM-V) de 2013, ela aparece em um capítulo específico, denominada *disforia de gênero*. Tal fenômeno não se limita à população adulta, havendo critérios específicos para o diagnóstico da disforia de gênero na infância (Araújo & Neto, 2014), e sua prevalência é estimada em uma mulher transexual (nascido homem, mas autodesignado mulher) para 30 mil (nascidos) homens, e em um homem transexual (nascida mulher, mas autodesignado homem) para 100 mil (nascidas) mulheres (APA, 2013).

Todavia, muitos autores se posicionam contrariamente ao diagnóstico da transexualidade, compreendendo-o como um reducionismo de caráter biológico e permeado de moralismos e tradicionalismo de sexualidade e gênero (nominalmente, no que se refere à heterossexualidade compulsória e/ou cisnormatividade) (Almeida & Murta, 2013; Arán, 2006; Arán, Murta & Lionço, 2009; Bento, 2012; Bento & Pelúcio, 2012). Mesmo que se argumente, consoante com Butler (2009), sobre a importância de assegurar legalmente uma rede de atenção pública à saúde para a população *transexual* promovida a partir da classificação diagnóstica (disforia de gênero), é imprescindível considerar os

direitos referentes à autodesignação de gênero para estes sujeitos³. Além dessas questões de caráter médico, é significativo lembrar que o Brasil é o país mais transfóbico do mundo (TGEU, 2016), expondo essa população a riscos e vulnerabilidades sociais diversas.

Ademais, além do discurso científico (médico), outros discursos sobre a transexualidade circulam no imaginário popular, tais como o artístico (livros, pinturas, filmes etc.). Para De Oliveira (2006):

(...) filmes expressam o olhar não só das pessoas envolvidas em sua montagem, mas, indiretamente, revelam o imaginário de seus espectadores, pois antes mesmo de vir a contribuir na formação e reforço de hábitos culturais, a produção de um determinado filme leva em conta a visão de seu público alvo, seu universo de referências, conhecimentos e expectativas (p. 141).

Apesar de o cinema ter perdido parte de seu prestígio com a difusão da televisão e dos serviços de *streaming* de vídeos ligados à internet, ele continua mobilizando grandes audiências para as quais segue sugerindo (quando não vendendo) estilos de vida, identidades e subjetividades específicas (De Oliveira, 2006). Assim, o cinema é uma dentre diversas tecnologias sociais de produção de gênero e de subjetividades (De Lauretis, 1994; Fernandes & Siqueira, 2010) que visam capturar os sujeitos em padrões de masculinidades e feminilidades considerados adequados e normais. Assim, sexo e (identidade de) gênero não são fatos naturais, mas sim produtos resultantes da incidência

Notas

³ É preciso esclarecer que Butler pertence a um contexto social específico (EUA) que requer ao transexual que pretende realizar a redesignação sexual completa (hormonioterapia, psicoterapia e cirurgia) no sistema público de saúde um diagnóstico pautado no DSM. *Mutatis mutandis* isso se aplica ao Brasil, todavia, pautado na Classificação Internacional de Doenças (CID). A Organização Mundial de Saúde anunciou uma nova versão (a décima primeira) da CID que vigorará a partir de 2022, na qual a transexualidade passará a ser designada de *incongruência de gênero* e não constará mais no capítulo de transtornos mentais, e sim no de condições (adversas) relativas à saúde sexual. Isso significa que ela deixa de ser uma doença mental, mas ainda é compreendida como um desvio da normalidade sexual, passível, portanto, de ser diagnosticada.

Transexualidad en el cine: efectos de sentidos

da maquinaria cultural humana que no contemporâneo produz/estimula a cisheterossexualidade⁴.

Se por um lado, os filmes (e as produções audiovisuais de modo geral) quando trata da transexualidade podem ser tecnologias de gênero de (re)produção da cisheterossexualidade (Colling & Sanchez, 2010), eles igualmente podem ser instrumentos de questionamento das normas regulatórias de gênero (Freitas, 2013; Silva Junior & Uziel, 2012). Neste sentido, considerando o cinema e a produção de filmes como uma indústria de massa que veicula identidades sociais (De Oliveira, 2006), a Análise do Discurso (AD) de Michel Pêcheux apresenta-se como uma perspicaz perspectiva de análise, pois proporciona ferramentas para compreender como os aspectos simbólicos e políticos se conjugam nos efeitos de sentidos aos quais os sujeitos estão submetidos/interpelados (Orlandi, 2009; Pêcheux, 2014) e que lhes formatam as subjetividades. (Especificações sobre o referencial teórico utilizado na análise dos dados estão adiante no texto).

Diante do exposto, o objetivo dessa pesquisa foi destacar efeitos de sentidos sobre transexualidade em produções cinematográficas contemporâneas, mais especificamente nos seguintes filmes: *Minha vida em cor de rosa* (*Ma vie en rose*, 1997), *Tomboy* (*Tomboy*, 2012) e *A garota dinamarquesa* (*The danish girl*, 2015).

Metodo

Trata-se de um estudo qualitativo e descritivo para analisar os efeitos de sentidos sobre transexualidade em algumas obras cinematográficas. Esta pesquisa faz parte do projeto intitulado *Discursividades contemporâneas sobre sexualidade e gênero*, desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal do Triângulo Mineiro/Brasil (PPGP/UFTM).

A utilização de filmes em pesquisas qualitativas é uma modalidade da pesquisa de caráter documental (Banks, 2009), pois são artefatos culturais que geral e expressam sentimentos e identificações (também de gênero) de uma sociedade (Weller & Bassalo, 2011), reiterando o fato de que são tecnologias de gênero (De Lauretis, 1994).

Como amostra foram utilizados três filmes

em suas versões originais, com legendas. *Minha vida em cor de Rosa* (*Ma vie en rose*, Alain Berliner, 1997) conta a história de Ludovic, de sete anos de idade, que aparece vestido como uma menina numa festa de apresentação que sua família promove para conhecer o novo bairro para o qual se mudaram. No decorrer do filme, Ludovic tenta se expressar como lhe parece autêntico (isto é, como menina), porém diante da não aceitação dos pais e da vizinhança ele é progressivamente levado a se confrontar (responder) sobre sua identidade. *Tomboy* (*Tomboy*, Céline Sciamma, 2011) relata a história do protagonista Mickael, nascido mulher e nomeada Laure, de 10 anos de idade que também se muda com a família para um novo bairro. Quando ele conhece Lisa, se apresenta como um menino de nome Mickael e, a partir daí, começa a viver sua vida no bairro com se fosse um garoto, escondendo seu sexo de nascimento. Por fim, *A garota dinamarquesa* (*The danish girl*, Tom Hooper, 2015) narra a história dos artistas Einar e Gerda Weneger em Copenhague em 1926. Depois de posar vestido de mulher para um dos retratos de Gerda, Einar começa a expressar o que segundo ele sempre existiu dentro dele, seu verdadeiro eu: a mulher Lili Elbe. Mostrando todo seu percurso, a corajosa Lili é uma das primeiras pessoas a passar pelo processo transgenitalizador (de homem para mulher).

Independentemente do período histórico em que os filmes transcorrem (*A garota dinamarquesa* é um filme de caráter histórico e se passa nos anos 1920 e 1930; *Minha vida cor de rosa* e *Tomboy* não possuem datações históricas específicas, e supostamente transcorrem no tempo presente), todos são alegorias que representam discussões contemporâneas sobre a transexualidade. Além disso, apesar de dois dos filmes terem protagonistas crianças (*Minha vida cor de rosa* e *Tomboy*), eles respondem por pelo menos seis dos critérios expostos no DSM-V para configurar a disforia de gênero em crianças (APA, 2013 conferir abaixo); Mickael (Laure) de *Tomboy* preenche os critérios 2 a 8, e Ludovic de *Minha vida em cor de rosa* preenche os critérios 1 a 4, 6 e 8⁵:

1. Forte desejo de pertencer ao outro gênero ou insistência de que um gênero é o outro (ou algum gênero alternativo diferente do designado);
2. Em meninos (gênero designado), uma forte preferência por *cross-dressing* (travestismo) ou simulação de trajes femininos; em meninas (gênero designado),

⁴ A adequação entre o sexo atribuído ao nascimento e a (autodesignação da) identidade de gênero é designada de *cissexualidade*, que pressupõe a orientação sexual heterossexual como normalidade; a inadequação entre o sexo biológico e a identidade de gênero é denominada *transexualidade*.

⁵ É importante destacar que os autores desta pesquisa não compactuam com o diagnóstico de disforia de gênero na infância, tema ainda muito controverso, e nem com a patologização da transexualidade. O que se quer aqui frisar é que este tema invade diversos campos sociais, tais como as relações de/entre/intragêneros e geracionais.

Transexualidad en el cine: efectos de sentidos

uma forte preferência por vestir somente roupas masculinas típicas e uma forte resistência a vestir roupas femininas típicas; 3. Forte preferência por papéis transgêneros em brincadeiras de faz de conta ou de fantasias; 4. Forte preferência por brinquedos, jogos ou atividades tipicamente usados ou preferidos pelo outro gênero; 5. Forte preferência por brincar com pares do outro gênero; 6. Em meninos (gênero designado), forte rejeição de brinquedos, jogos e atividades tipicamente masculinos e forte evitação de brincadeiras agressivas e competitivas; em meninas (gênero designado), forte rejeição de brinquedos, jogos e atividades tipicamente femininas; 7. Forte desgosto com a própria anatomia sexual; 8. Desejo intenso por características sexuais primárias e/ou secundárias compatíveis com o gênero experimentado (APA, 2013, p. 452).

Os filmes foram adquiridos pelos pesquisadores em suas versões originais, e assistidos com o recurso de legendas em português. As cenas e sequências consideradas significativas para o objetivo da pesquisa foram anotadas e compiladas pelos pesquisadores (foi utilizada a seguinte notação que permite localizar com exatidão as cenas nas fontes: hora: minuto: segundo).

Para a finalidade de materializar os dados da pesquisa utilizou-se o que se convencionou se chamar decupagem de cenas (Garcez, Duarte & Eisenberg, 2011), que é a fragmentação do vídeo em cenas a serem tomadas como unidades de análise. Mais especificamente, a decupagem designa a atividade de ordenação e registro dos variados aspectos de afecção (linguagem, som, cores, enredo, interpretações, estilo, narrativa, dentre outros) que fazem parte das cenas selecionadas dos filmes, conforme a perspectiva analítica desta pesquisa, alinhando o método de transcrição/registros dos dados à AD.

Acerca do referencial teórico, é significativo esclarecer que a AD em sua origem imiscuiu a linguística estrutural (de Ferdinand de Saussure), o marxismo (de Louis Althusser) e a psicanálise (de Jacques Lacan) (Gregolin, 2003), tratando do discurso – definido como efeito(s) de sentido(s) entre os interlocutores condicionado por suas condições de exterioridade (as formações ideológicas, tais como classe social, aspectos étnico-raciais, sexuais, de gênero etc.) (Orlandi, 2009; Pêcheux, 2014), revelando como estas se materializam tanto pelos ditos quanto pelos não-ditos, à revelia (inconsciência) dos sujeitos. Assim, a ideologia oculta a memória discursiva (tudo o que já foi dito sobre um assunto – conceituado em AD como interdiscurso), fazendo com que o enunciador se julgue a origem do discurso, o que Pêcheux (2014) denominou Esquecimento Número 1 (ilusão

de autoria). Além disso, a depender das posições sociologicamente constatáveis dos sujeitos, os locutores pensam que aquilo que é dito só poderia sê-lo daquela exata forma, pois isso seria (supostamente) o natural e o normal – denominado por Pêcheux (2014) de formações discursivas, resultado do Esquecimento Número 2 (ilusão do controle).

A partir desse arcabouço conceitual, é importante destacar que para a AD os sujeitos são formados (interpelados) por intermédio de pressões exteriores (tais como as tecnologias de gênero), mas pelo fato de não (re) conhecerem (por serem inconscientes de) essas exterioridades, designam-nas como naturais, quando tais aspectos (e, no caso, de sexo e de gênero) são resultantes de exaustivos processos sociais e ideológicos.

No geral, a AD possui um percurso interpretativo mais ou menos pré-definido (Gomes, 2007). Inicialmente, é definida (elegida) quais materialidades ou superfícies linguísticas serão analisadas; nesta pesquisa, estas são os três filmes. Os analistas do discurso se debruçam, então, acerca das influências do interdiscurso e da formação discursiva dominante na superfície linguística elegida (momento denominado composição do objeto discursivo), levando em conta o Esquecimento Número 2. Sequencialmente, são consideradas as influências das formações ideológicas, levando em conta o Esquecimento Número 2 (momento denominado de processo discursivo). Esquemáticamente, portanto, a análise ocorre em três momentos: delimitação da superfície linguística, composição do objeto discursivo, e composição do processo discursivo (Gomes, 2007; Orlandi, 2009; Pêcheux, 2014).

Também é importante destacar outros conceitos importantes da AD mobilizados para a análise (pois revelam o funcionamento do interdiscurso na superfície linguística): paráfrase e polissemia (Orlandi, 2009). Os processos parafrásticos são aqueles por meio dos quais se considera que em todo discurso há algo (sentido) que se mantém, mas que permite diferentes formulações sobre o mesmo (sentido). Os processos polissêmicos se referem aos deslocamentos, isto é, as ruptura e inovação dos processos de significação.

Cabe destacar também que a AD pode ser aplicada a qualquer elemento simbólico, ou seja, em quaisquer materiais linguísticos (escritos, orais, gráficos etc.). Neste sentido, como a amostra desta pesquisa é específica, conceitos do campo da linguagem cinematográfica serão importantes para análise. Estes foram tomados conforme *A linguagem cinematográfica* (Martin, 2003). Todos os elementos visuais e sonoros possuem uma carga simbólica que produz sentidos, sendo apreendidos pelos espectadores, e é nessa carga simbólica dos

Transexualidad en el cine: efectos de sentidos

elementos que compõem um filme que a AD pode fazer suas próprias interpretações.

As superfícies linguísticas (filmes) e suas análises

Os resultados serão apresentados em quatro eixos de apreciação: *A questão formal dos filmes* (uma primeira apreciação do material simbólico dos filmes, a fim de denotar a influência do Esquecimento Número 2; assim, por meio da discussão de questões de cunho estético/formal pretende-se atingir o material discursivo [efeitos de sentidos] dos filmes; todavia, nesta seção o arcabouço conceitual da AD não será utilizado, haja vista que pretende apresentar as superfícies linguísticas); *A discursividade* (esse eixo versará sobre os aspectos discursivos presente nos filmes, com o interdiscurso, remetendo-o a uma formação discursiva específica); *Movimentos parafrásticos* (que discorre acerca dos efeitos de paráfrase que os discursos dos filmes realiza em relação ao sistema de sexo/gênero presentes em nossa formação ideológica); por fim, *Potencialidades polissêmicas* (enfatizando momentos nos quais os [efeitos de] sentidos nos filmes deslizam em relação aos sistemas tradicionais de sexo/gênero, contudo, sem rompê-los por completo).

A questão formal dos filmes

Em *A garota dinamarquesa* há mais tempo de exibição para a personagem de Gerda (esposa de Einar) do que para a própria personagem de Einar e seu processo de redesignação sexual e de gênero. Esta constatação se refere ao processo de montagem do filme. Segundo Martin (2003, p.132) “(...) a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração”, sendo ela um dos aspectos primordiais na construção de um filme pois essa “escolha” (de quem e por quanto tempo aparecerá na tela) tem seus efeitos na forma que a história é contada.

No caso, o filme foi montado de tal forma que a protagonista possui menos tempo de tela que outra personagem, modalizando a apreciação do público sobre o fenômeno transexual num filme que pretende discutir justamente a questão da transexualidade. Isso poderia apontar um rastro (talvez não intencional) por parte dos produtores/editores/diretores das vantagens que as pessoas cisgêneras (aqueles que se identificam com o sexo atribuído no nascimento) possuem em nossa sociedade, já que o sofrimento de Gerda (esposa) é mais exposto que o sofrimento de Lili/Einar.

Quanto em relação a alguns dos aspectos formais (estéticos) dos outros filmes salienta-se em *Tomboy* a utilização do recurso de som diegético (ruídos da natureza, passos, portas batendo etc.) e

não de trilha sonora. Segundo Martin (2003), a utilização de som diegético pretende ocasionar, dentre outros, um efeito narrativo (e de sentido) específico: a ausência de efeitos intencionais (suspense, apreensão etc.) dramáticos musicais inseridos pelos editores dos filmes requer que os espectadores atribuam seus significados às cenas e relações entre os personagens (no caso, as histórias de Mickael/Laura). Desse modo, o filme consegue trabalhar as expectativas dos sujeitos cisgêneros em relação a vida de Laure como, por exemplo, o suspense da personagem ser descoberta quando simula um pênis com uma massinha de modelar na cena de natação (00:41:42–00:47:02), pois são os próprios espectadores que atribuem tal suspense (e não os produtores/diretores/editores do filme), induzindo a autorreflexão da expectativa atribuída à cena, justamente pelo não uso de artifícios sonoros, ou seja, pelo silêncio.

Já em *Minha vida em cor de rosa* há o destaque de uma estética (cores, cenários, sonoplastia etc.) de caráter eminentemente lúdico, já que Ludovic utiliza como recurso de enfrentamento das adversidades e conflitos a fantasia de ser de outro gênero (seu alter-ego imaginário Pam, uma estrela de um desenho infantil). Neste caso, o espectador é induzido por meio dos recursos filmicos a compreender as motivações e fantasias da protagonista como sendo pertinentes a outro mundo (imaginário).

A discursividade

Os efeitos de sentidos sobre a transexualidade presentes nos filmes constituem-se em relação ao discurso de cunho patológico da transexualidade que em sua maioria provem de saberes biomédicos (Almeida & Murta, 2013; Arán, 2006; Arán, Murta & Lionço, 2009; Bento, 2012; Bento & Pelúcio, 2012). Essa constituição do discurso sobre a transexualidade nos filmes corresponde a um interdiscurso/memória discursiva que disponibiliza sentidos que afetam o modo como o sujeito significa certas situações discursivas e/ou situações sociais (Orlandi, 2009; Pêcheux, 2014). Assim, o discurso patologizante da transexualidade (no geral) é o legitimado pela formação ideológica vigente, repercutindo no interdiscurso/memória discursiva, no pré-construído, sobre o assunto.

Expondo os dramas internos, cotidianidades e vivências das personagens, os filmes parecem buscar pela empatia por parte do público para com esses sujeitos, estabelecendo uma espécie de contradiscurso (no sentido, de contraposição aos sentidos estimulados pela formação ideológica) sobre a transexualidade. Desse modo, pode-se dizer que os filmes pertencem a uma formação discursiva de caráter inclusivo-cidadã, já que situam os

Transexualidad en el cine: efectos de sentidos

protagonistas na posição de sujeitos de desejos e de direitos, isto é, como cidadãos que (como todos) sofrem pela sua condição, reclamando novos sentidos e representações para os mesmos.

Como mencionado anteriormente, segundo Pêcheux (2014), a formação discursiva se refere ao que pode e deve ser dito pelos sujeitos dentro de uma posição determinada numa formação sociohistórica e ideológica dada. Os filmes não trazem personagens e protagonistas considerados tridimensionais (com defeitos, qualidades, potencialidades, motivações diversas e contradições – Martin, 2003), reservando toda a sua complexidade pela não identificação de gênero das protagonistas com o sexo atribuído ao nascimento. Desse modo, depreende-se que os efeitos de sentido pretendidos pelos filmes são o de humanizar esses sujeitos por via da sensibilização dos espectadores, ao mesmo tempo em que reduzem os protagonistas as suas identidades de gênero, descartando outras possibilidades/complexidades identitárias (tais como raça/etnia, relações educacionais ou laborais, geracionais etc.).

No caso de *A garota dinamarquesa* e *Minha vida em cor de rosa*, os discursos psi (psiquiátrico e psicológico) e biomédico são referidos explicitamente ao longo do enredo, tendo importante papel no desenvolvimento da narrativa. De início, em ambos os filmes, eles atuam como ferramentas de normatização das protagonistas: a família de Ludovic procura um psicólogo para resolver o que considera um problema de identidade (de gênero) da personagem (00:30:43–00:32:42), e Lili chega a se submeter a eletrochoques (00:47:40–00:50:16) e cirurgias de redesignação sexual para se sentir normal (e cessar seu sofrimento).

Ademais, em *A garota dinamarquesa* há uma sequência de cenas (01:19:36–01:20:36) que mostra as intervenções que o saber científico biomédico e curativista forneceu historicamente à transexualidade: Lili foi diagnosticada como esquizofrenia, como possuidora de distúrbios de personalidade etc. Lili tenta resistir a esses saberes e poderes médicos, chegando a fugir de uma clínica. Contudo, ela adere a um tratamento de caráter experimental que retrata as primeiras tentativas do processo cirúrgico de transgenitalização. O médico que atende Lili é uma personagem extremamente carinhosa e atenciosa, proporcionando o efeito de sentido pretendido: que a medicina (quando exercida pelas pessoas certas) pode ajudar os transexuais a lidarem com seus sofrimentos – o mais correto seria dizer que a medicina soluciona os

problemas dos/para os transexuais. Contudo, no filme não há nenhuma crítica ou reflexão sobre os efeitos sociais e políticos acerca da normatização de gênero pautado na premissa da normalidade cissexual, haja vista que essa cirurgia reinscreve os sujeitos no binarismo de gênero esperado na formação ideológica vigente.

Já em *Minha vida em cor de rosa*, a representação do discurso psi também ocorre, mas de forma mais branda, apresentando a intervenção profissional como mais humanizada e empática, quase não normativa, ou seja, menos diretiva. Contudo, ainda estão presentes os anseios dos pais da personagem pela (re) adequação da identidade de Ludovic, apontando para as expectativas familiares acerca do papel social dos profissionais de saúde (no caso, o psicólogo). Em *Tomboy*, porém, não há referência explícita ao discurso medicalizante, curativista ou patologizante sobre a transexualidade; contudo, Laura não está imune aos preconceitos advindos dos colegas de brincadeiras (além dos supostos problemas que ocorreriam, segundo sua mãe, na escola); assim, mesmo que não explicitamente (o não-dito do [inter]discurso), há relações de sentidos implícitos estabelecidos por este discurso em referência ao interdiscurso (Orlandi, 2009; Pêcheux, 2014), mesmo que se trate de uma menção ou suposição, destacando a inadequação da protagonista.

Movimentos parafrásticos

Pode-se dizer que nos três filmes operam movimentos parafrásticos em dois eixos principais: em relação à performance de gênero e em relação à orientação sexual. Processos parafrásticos, para Orlandi (2009), são aqueles pelos quais se considera que em todo dizer⁶ há algo (sentido) que se repete e se mantém; em outras palavras, diz respeito as diferentes formas de dizer o mesmo. Nas superfícies linguísticas elegidas para essa análise (filmes), os sentidos sobre transexualidade no geral são movimentos parafrásticos consoantes com a formação ideológica vigente sobre a sexualidade.

Enquanto o conceito sexo se refere aos aspectos biológicos da pessoa (macho, fêmea ou intersexo) e a orientação sexual se refere à destinação do desejo/interesse da pessoa (heterossexual, homossexual, bissexual, assexual dentre outros), a identidade de gênero diz respeito aos papéis sociais e sexuais (definidos culturalmente) com os quais a pessoa se identifica (homem e/ou mulher, ou não-binário) ao longo da

⁶ Em AD, *dizer* não se limita ao que é efetivamente dito (proferido por meio de palavras vocalizadas). *Dizer* significa a manutenção de relações que estabelecem sentidos entre os interlocutores e, assim, pode ocorrer por meio de palavras vocalizadas, escritos, grafismos, simbolismos corpóreos, monumentos etc., ou seja, qualquer suporte passível de interpretações.

Transexualidad en el cine: efectos de sentidos

vida. Para Butler (2015), os gêneros se constituem performativamente, ou seja, eles não são intrínsecos a uma pessoa, mas são efetivados a partir de um parâmetro ou enquadramento que estipula o que é normal, por meio de ações e atos discursivos que constituem a identidade de gênero. Neste sentido, é importante destacar a diferença entre performance e performatividade de gênero. De acordo com Butler (2015) a *performatividade* diz respeito ao conjunto de normas sociais e culturais extemporâneas e inconscientes aos sujeitos que os situam, via interpelação ideológica, como devendo ser homens e/ou mulheres (*mutatis mutandis*, isso equivaleria em AD às formações ideológicas e formações discursivas), estabelecendo um efeito de interioridade (eu interno) de gênero. Já a *performance* se refere aos atos, comportamentos e trejeitos atribuídos socialmente aos gêneros (masculinidades e feminilidades) que devem ser executados reiteradamente pelas pessoas (*mutatis mutandis*, isso equivaleria em AD às formações imaginárias dos sujeitos, isto é, as suas interpretações/ações pessoais num quadro rígido e pré-estabelecido de possibilidades de gênero). Dessa forma, a performance faz parte do processo de performatividade. Nesta análise, a análise ficará limitada à performance de gênero tratadas nas superfícies linguísticas dos filmes.

Os três filmes retratam as performances de gênero de seus personagens: Ludovic urina sentado como *deve fazer* uma menina (00:43:34); Laure se *espelha* nos meninos para criar seus próprios trejeitos masculinos (00:22:35–00:23:16); Lili observa uma mulher nua para compreender como uma mulher *deve agir* (00:56:17–00:58:06). Contudo, enquanto em *A garota dinamarquesa* e em *Tomboy* as protagonistas conscientemente atentam para essas performances visando imitá-las, em *Minha vida em cor de Rosa*, Ludovic simplesmente executa as performances de feminilidade, todavia, igualmente por meio do espelhamento do outro imaginado (no caso, da alteridade imaginária Pam, personagem de um mundo/comercial imaginário de conto de fadas).

Em todos os casos, e isso é que ganha destaque e assemelha os três filmes, não há um questionamento das performances atribuídas para os gêneros: as personagens maximizam as performances consideradas naturais para os sexos/gêneros. Por exemplo, em outras cenas, Mickael/Laure vence uma luta corpórea contra um colega menino, elevando sua masculinidade (00:57:55–00:59:12); Lili se torna mais feminina que as companheiras da loja em que trabalha (01:34:31–01:35:27); e Ludovic se veste como uma princesa para se apresentar ao novo bairro (00:07:40–00:08:39). Dessa forma, não há questionamento nem das execuções performáticas nem das

fronteiras performativas socialmente atribuídas a cada sexo/gênero, e a representação da transexualidade nos filmes corrobora e atesta tais performances, destacando os processos parafrásticos (Orlandi, 2009) referentes às masculinidades e feminilidades, no sentido em que repetem a naturalização ideológica entre identidade e performance de gênero.

Outro processo parafrástico que se observa diz respeito à relação entre identidade de gênero e orientação sexual. Em *Minha vida em cor de rosa* Ludovic deseja seu colega de classe (00:24:54), querendo casar-se com ele, e quando sua mãe lhe diz “Um menino não se casa com um menino”, ele astutamente responde “Já sei disso” (00:18:58–00:20:14), estabelecendo um efeito de sentido a partir do qual se supõe que ele não se identifica como homem, mas sim como mulher, não havendo qualquer problemas se casar com outro homem. Em *Tomboy* Mickael/Laure inicia um enlace amoroso de caráter heterossexual com a amiga da vizinhança (00:47:22–00:48:17). E em *A garota dinamarquesa* Lili (originalmente Einar, um homem) deseja se casar e ser mãe (e não simplesmente ter um filho, mas parir após ser engravidada por um homem) (01:35:44–01:36:19). Assim, todas as personagens nascerem homem, são transexuais, porém heterossexuais, reiterando a suposta naturalidade do desejo/orientação sexual heterossexual independentemente da identificação de gênero do sujeito, mesmo quando discrepante do sexo atribuído ao nascimento. Desse modo, há um mesmo movimento de repetição, de cristalização de um efeito de sentido naturalizado pela ideologia.

Assim, as representações da transexualidade no que se refere à performance de gênero e orientação sexual expostas nos filmes, fazem parte de processos parafrásticos, situando os mesmos significados socialmente construídos ao binarismo de gênero. Finalmente, acabam por contribuir para com concepções estereotipadas e heteronormativas dos sujeitos transexuais que (pelo menos) devem ser heterossexuais.

Potencialidades polissêmicas

Em alguns momentos dos três filmes, há cenas em que alguns aspectos são trabalhados de maneiras menos cristalizadas discursivamente, o que pode ser explorado para gerar movimentos de polissemia nas relações de gênero impostas em nossa sociedade.

Em *Minha vida em cor de Rosa*, Ludovic utiliza de um discurso que pode ser considerado híbrido para justificar sua argumentação/explicação acerca de sua identidade de gênero, misturando discursos médico e religioso, permeado pela fantasia, permitindo processos polissêmicos, quando

Transexualidad en el cine: efectos de sentidos

ele diz: “Deus esqueceu meu [outro cromossomo] X, é puramente científico” (00:51:14–00:51:48). Por meio disso, ele agrega dois discursos aparentemente contraditórios (médico e religioso) para legitimar a sua experiência de gênero; usando palavras como “científico”, ele se vale da posição privilegiada que a ciência ocupa nas condições de produção do discurso (Orlandi, 2009) na nossa sociedade para justificar e validar seu argumento.

Em *Tomboy*, há um momento em que Mickael/Laure está brincando com a amiga em sua casa (00:36:53–00:40:11); eles dançam e se divertem. Em certo momento, ele começa a ser maquiado pela amiga, diferentemente da repulsa que Ludovic mostrava aos caracteres secundários masculinos (00:18:58–00:20:14). Nesse momento há uma flutuação entre as performances tradicionais de gênero, permitindo a um indivíduo identificar-se características (femininas) com os quais não se identificava e recusava – uma polissemia. Contudo, trata-se de uma situação pontual pois, logo depois, Mickael/Laure volta a estabilização dos caracteres atribuídos à masculinidade para a construção da personagem do filme.

Por outro lado, no que tange à heterossexualidade, há uma cena (00:17:52–00:20:20) em *A garota Dinamarquesa* em que Lili no início de seu processo de transgenerificação tem uma relação sexual com sua parceira vestindo roupas de baixo comumente associadas a mulher e a feminilidade. A polissemia e o estranhamento da cena são retratados de modo sensível mediante a aceitação da parceira de Lili, rompendo com a linearidade entre identificação e performance de gênero, pois não é esperado que homens heterossexuais utilizem vestimentas femininas. Esta também é uma situação isolada e específica no filme que começa a ser rejeitada por Einar quando este se transmuta em Lili (que não usa vestimentas masculinas, e deseja se relacionar com homens; ou seja, a heterossexualidade como testamento de sua transformação em outro sexo/gênero!). Já nos outros

filmes, como exposto anteriormente, a heterossexualidade tem o efeito de sentido de ser natural e implícita a identificação com o gênero experimentado.

Conclusão

Após a apresentação dos resultados e da discussão, é significativo reiterar que os filmes são importantes mecanismos de produção de discussões e debates, pois ao veicularem sistemas e identificação de e para os gêneros (são *tecnologias* de gênero), no geral, investem numa posição estereotipada no que tange a performance de gênero, reforçando uma matriz heterossexual que reatualiza o binarismo de/entre gênero. Assim, havendo mais paráfrases do que polissemias, pouco contribuem para uma discussão crítica acerca das diferenças entre sexo, gênero e orientação sexual mesmo quando pretendem discorrer sobre transexualidade.

Como limite dessa pesquisa aponta-se que os efeitos de sentido apresentados pelos analistas do discurso autores da pesquisa não necessariamente refletem os do público em geral. Dito isso, são necessárias mais pesquisas acerca de quais sentidos esses filmes mobilizam na população geral (senso comum), além de incorporarem mais filmes sobre a temática.

Mas é inegável o fato de que para os profissionais (da saúde, da educação, das tecnologias sociais da sexualidade e gênero) essa análise aponta para a necessidade de não simplesmente reproduzir as paráfrases sobre a heterossexualidade e normatividades de gênero, haja vista a preocupante realidade de riscos e vulnerabilidades sociais e violências que as populações transgênero e as/os transexuais estão expostas no Brasil. Como instrumento de elucidação das massas, o cinema pode prestar significativos serviços neste campo.

Referências

- Almeida, G. & Murta, D. (2013). Reflexões sobre a possibilidade da despatologização da transexualidade e a necessidade da assistência integral à saúde de transexuais no Brasil. *Sexualidade, Saúde e Sociedade*, 4: 380-407.
- APA [American Psychiatric Association]. (2013). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition (DSM-V)*. Arlington.
- Arán, M. (2006). A transexualidade e a gramática normativa do sistema sexo-gênero. *Ágora*, 9(1): 49-63.
- Arán, M.; Murta, D. & Lionço, T. (2009). Transexualidade e saúde pública no Brasil. *Ciência & Saúde Coletiva*, 14(4): 1141-1149.
- Araújo, A. C. & Neto, F. L. (2014). A nova classificação Americana para os Transtornos Mentais: o DSM-5. *Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva*, 16 (1): 67-82.

Transexualidad en el cine: efectos de sentidos

- Banks, M. (2009). *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed.
- Bento, B. (2012). Sexualidade e experiências trans: do hospital à alcova. *Ciência & Saúde Coletiva*, 17(10): 559-568.
- Bento, B. & Pelúcio, L. (2012). Despatologização do gênero: a politização das identidades abjetas. *Estudos Feministas*, 20(2): 559-568.
- Butler, J. (2009). Desdiagnosticando o gênero. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, 19(1): 95-126.
- Butler, J. (2015). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Colling, L. & Sanches, J. C. (2010). Quebrando o complexo de Gabriela: uma análise da transexualidade na telenovela *As Filhas da Mãe*. *Bagoas*, 4(5): 167-185.
- De Oliveira, B. J. (2006). Cinema e imaginário científico. *História, Ciências, Saúde –Manguinhos*, 13(1): 133-150.
- De Lauretis, T. (1994). A tecnologia de gênero. En H. B. Hollanda (Ed.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural* (pp.206-242). Rio de Janeiro: Rocco.
- Fernandes, W. R. & Siqueira, V. H. F. (2010). O cinema como pedagogia cultural. *Estudos Feministas*, 18(1): 101-119.
- Freitas, A. (2013). Representações da transexualidade no cinema contemporâneo: diferenças e repetições. *Bagoas*, 7(10): 113-132.
- Garcez, A.; Duarte, R. & Eisenberg, Z. (2011). Produção e análise de videogravações em pesquisas qualitativas. *Educação e Pesquisa*, 37(2): 249-262.
- Gomes, A. M. T. (2007). Do Discurso às formações ideológicas e imaginárias: Análise de discurso segundo Pêcheux e Orlandi. *Revista Enfermagem UERJ*, 15(4): 555-562.
- Gregolin, M. R. V. (2003). Análise do discurso: lugar de enfrentamentos teóricos. En C. A. Fernandes & J. B. Santos, J. B. (Eds.). *Teorias linguísticas: problemáticas contemporâneas* Uberlândia: EDFU.
- Martin, M. (2003). *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.
- Orlandi, E. P. (2009). *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*. Campinas: Pontes.
- Pêcheux, M. (2014). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Silva Junior, A. L. & Uziel, A. P. (2012). “Da laranja quero um gomo, do limão quero um pedaço”: transitoriedade e transformações de gênero no filme *Tiresia* (2003). *Bagoas*, 6(8): 205-224.
- TGEU. [Transgender Europe]. (2016). *TransMurderMonitoring*. [online]. Disponível em: <http://transrespect.org/wp-content/uploads/2016/11/TvT-PS-Vol15-2016.pdf>. Acesso em: 30 de janeiro de 2017.
- Weller, W. & Bassalo, L. M. Braga. (2011). Imagens: documentos de visões de mundo. *Sociologias*, 13(28): 284-314.

Filmes:

- Minha vida em cor de rosa (*Ma vie en rose*). Alain Berliner, Reino Unido-Bélgica-França, 1997.
- Garota dinamarquesa (*The danish girl*), A. Tom Hooper, Alemanha-Bélgica-Dinamarca-Estados Unidos-Reino Unido, 2015.
- Tomboy (*Tomboy*). Céline Sciamma, França, 2012.

Fecha Recepción: 07-02-2019

Fecha Aceptación: 30-11-2019