

DISSIDÊNCIAS EM INTERSECÇÃO: LESBIANIDADE E TRANSEXUALIDADE EM EMILIA PÉREZ¹

*DISSIDENCES IN INTERSECTION: LESBIANITY
AND TRANSSEXUALITY IN EMILIA PÉREZ*

PAULA SILVEIRA-BARBOSA²

RAABE BASTOS³

DAYANE DO CARMO BARRETOS⁴

RESUMO

Neste artigo, refletimos sobre o relacionamento lésbico entre uma mulher cis e uma mulher trans no filme *Emilia Pérez*, que evidencia a intersecção entre dissidências de gênero e de sexualidade. Compreendemos que a obra, que levantou críticas com relação à forma estereotipada com que retratou o contexto mexicano e o processo de afirmação de gênero pelo qual a personagem principal passou, permite um debate produtivo sobre os modos com que a lesbianidade aparece em produções audiovisuais. Para tanto, acionamos um arcabouço conceitual de estudos de gênero e sexualidades, em especial voltado às lesbianidades e apresentamos as reflexões propostas a partir de três eixos centrais: a relação lésbica para além do sofrimento, as representações audiovisuais, no cinema e na pornografia, das identidades trans e lésbicas e a representação do processo de afirmação de gênero.

Palavras-chave: *Emilia Pérez*; lesbianidades; transexualidades; dissidências de gênero e sexualidade.

ABSTRACT

In this article, we reflect on the lesbian relationship between a cis woman and a trans woman in the film Emilia Pérez, which highlights the intersection between gender and sexual dissidences. We understand that the film — which has been criticized for its stereotypical portrayal of the Mexican context and of the main character's gender affirmation process — allows for a productive debate on the ways lesbian identities are represented in audiovisual productions. To that end, we draw on a conceptual framework from gender and sexuality studies, particularly those focused on lesbianities, and we present our reflections through three main axes: the lesbian relationship beyond suffering; audiovisual representations, in cinema and pornography, of trans and lesbian identities; and the representation of the gender affirmation process.

Keywords: *Emilia Pérez*; lesbianities; transsexualities; gender and sexuality dissidences.

- 1 Agradecemos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) pelo apoio ao projeto APQ-02813-24 e também à Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
- 2 Doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também atua como pesquisadora do Grupo de Estudos em Lesbianidades (GEL/UFMG). Bolsista CNPq. <https://orcid.org/0000-0003-2012-4978>.
- 3 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Membro do Grupo de Estudos em Lesbianidades (GEL/UFMG). Bolsista Capes. <https://orcid.org/0009-0003-1911-0699>.
- 4 Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social e do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Subcoordenadora do Grupo de Estudos em Lesbianidades (GEL/UFMG). <https://orcid.org/0000-0002-1947-4439>.

Introdução

Dirigido pelo francês Jacques Audiard, *Emilia Pérez* venceu 126 prêmios, incluindo duas categorias do Oscar em 2025. Neste, recebeu 13 indicações, tornando-se o filme não falado em inglês com mais indicações da história da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas⁵. O longa também foi agraciado em diferentes categorias do Globo de Ouro, Festival de Cannes, Goya, BAFTA e César - prêmio mais importante do cinema francófono, onde levou sete estatuetas. A validação das premiações, porém, não coincidiu com a percepção do público, particularmente em países latino-americanos. No México, onde a trama se passa, espectadores exigiram reembolso de uma rede de cinema que ofereceu 'garantia de satisfação'. Claudia Sheinbaum, presidente do México, criticou o filme em uma de suas coletivas de imprensa matinais e afirmou que era hora de o país ser "reconhecido por sua história, sua cultura, suas tradições"⁶.

O filme acompanha a saga de Emília (Karla Sofía Gascón), que antes de se reconhecer como mulher, atendia pela alcunha de Manitas, um temido narcotraficante mexicano. Seu poderio era mantido por um esquema de tráfico internacional de drogas, além de um arsenal frequentemente utilizado contra seus inimigos. Já o arranjo familiar de Manitas era composto pela esposa Jessi (Selenia Gomez) e por dois filhos.

Ao decidir pela transição de gênero, o personagem também abandona o crime. Para isso, propõe à Rita (Zoë Saldaña), uma advogada competente, mas desiludida com o mercado de trabalho, que ela faça a intermediação com médicos e profissionais de saúde para que a transição ocorra em segredo. Além disso, os personagens se unem para forjar a morte de Manitas, sem que Jessi e as crianças saibam. Para se manter por perto, Emília surge como irmã do "falecido" criminoso, disposta a oferecer apoio emocional e financeiro à família. Nessa nova vida, ela se volta para o apaziguamento dos danos causados pelos crimes que antes praticava. Assim, funda uma organização não-governamental (ONG) para assistir famílias de pessoas desaparecidas ou mortas pelo narcotráfico, seja com a busca e reconhecimento de corpos, seja com a reparação dessas perdas.

Desde a estreia de *Emilia Pérez*, muitas análises críticas problematizaram a representação de aspectos como identidade de gênero e cultura mexicana. Assim como em outras produções do cinema *mainstream*, especialmente aquelas com cadeia produtiva no norte global, o México é retratado como palco de disputas violentas relacionadas ao narcotráfico, além de contar com uma população predominantemente empobrecida e suscetível a se tornar subserviente a líderes populares.

No que se refere à identidade de gênero, o filme expressa uma visão antiquada sobre o processo de transição, reduzindo-o a operações estéticas e a categorias binárias – o que tem sido amplamente refutado pelos estudos transfeministas e queer há alguns anos (Butler, 2022).

Embora essas questões tenham fomentado uma série de críticas – muitas das quais nós endossamos - observamos que pouco ou nada foi dito sobre a relação entre Emilia e Epifanía, que estabelecem uma relação romântica e sexual. Como pesquisadoras que se reconhecem nas lesbianidades e também fazem delas tema de estudo, esse aspecto do filme nos chamou par-

5 Informação recuperada de: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2025/01/23/Emilia-perez-quebra-recorde-de-indicacoes-ao-oscar-para-um-filme-de-lingua-nao-inglesa-veja-as-categorias.ghtml>. Acesso em 25 set. 2025.

6 Conforme noticiado em O Globo: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2025/01/30/Emilia-perez-no-olho-do-furacao-espectadores-indignados-no-mexico-exigem-reembolso-apos-assistir-ao-filme.ghtml>. Acesso em 25 set. 2025

ticular atenção. Afinal, essas relações, sobretudo envolvendo uma mulher cis e outra trans não são muito exploradas em produções midiáticas e, conseqüentemente, estão menos presentes no imaginário social. Ao discutir os amores possíveis para pessoas trans, a travesti e doutora em Teoria e Crítica Literária, Amara Moira (2023), afirma:

Lésbica, gay, e bi, o famoso LGB, mas também o H, são rótulos que não cabem pra nós, pessoas trans, são rótulos para pessoas cis, para relacionamentos entre pessoas cis [...]. Quem se permite sentir atração por nós, nossos corpos, existências? T-lovers, travequeiros, gente que só assume nos desejar na calada da noite, longe dos olhares públicos. É necessário “desconstruir-se” para ser capaz de gostar de gente como nós, é necessário coragem para nos tratar como gente (Moira, 2023, p. 130).

Em *Emilia Pérez*, exatamente por uma mulher trans exercer uma identidade lésbica, numa representação em que a protagonista não precisa discutir sua identidade de gênero com a parceira, e a própria existência de desejo entre mulheres não ser vista pelo casal como motivo de sofrimento ensejaram nosso interesse pela obra. Dessa forma, propomos um novo olhar sobre o longa, atento aos afetos, mas também às interseccionalidades em disputa, mobilizando diferentes marcadores sociais presentes no filme.

Nesse movimento, somos orientadas por uma ética feminista capaz de ir além dos maniqueísmos. Considerando a mídia como campo de disputa e também como detentora de papel pedagógico no dispositivo da sexualidade (Ziller; Barretos; Xavier, 2023), reconhecemos as contradições da obra, mas indicamos eventuais rupturas, sobretudo nos âmbitos de gênero e sexualidade. Nesse sentido, retomamos Donna Haraway, para quem “ficar com o problema requer estabelecer parentescos estranhos; isto é, precisamos uns dos outros em colaborações e combinações inesperadas” (2023, p. 17).

Ainda que possa ser tentador relegar ao ostracismo as representações audiovisuais que não coadunam com nossas visões de mundo, acreditamos que o impacto de obras como *Emilia Pérez* não deve ser subestimado. Em produções independentes, especialmente em países do sul global, perspectivas menos estereotipadas e mais críticas da realidade tendem a ser mais exploradas. Apesar disso, as lógicas de distribuição do cinema e de plataformas de *streaming* mais conhecidas não são favoráveis a elas. De modo que a incidência sobre o imaginário social ainda é fortemente impactada pelo que se produz no cinema *mainstream*, o que justifica nossa proposta.

Os debates em torno da relação sexo-gênero e sexualidade evidenciam como discursos regulatórios sobre os corpos são produzidos a fim de reforçar e contribuir para a manutenção de regimes normativos, como no caso da cisheteronormatividade. É importante destacar, de saída, que a maioria das autorias aqui mobilizadas tratam ora de questões relacionadas mais especificamente ao gênero e ora às sexualidades, contudo, partimos da perspectiva de que a heterossexualidade é um componente central da própria configuração do gênero, conforme nos dizem Wittig (2022) e Rubin (2018). Portanto, a reflexão aqui proposta atrela gênero e sexualidades ao tratar da heteronormatividade, aspectos que se entrelaçam também no filme analisado.

Teresa de Lauretis (2019) destaca a importância da noção de representação quando se trata do gênero. Segundo a autora, o gênero é, ao mesmo tempo, representação e autorrepresentação, produto de tecnologias sociais diversas, entre elas, o cinema. A perspectiva da autora nos ajuda a entender como as representações midiáticas sobre o gênero o constituem. Seguindo

essa mesma linha, podemos considerar que é possível também produzir representações de gênero que estejam em contraste com as prescrições normativas de gênero, que proponham outras formas de exercê-lo. Butler (2019) também nos auxilia nessa compreensão, ao propor que há ficções regulatórias do gênero. Para Butler (2019, p. 216) “as pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos”, por meio da “materialização contínua e incessante de possibilidades”.

Ainda sobre este tópico, é pertinente retomar Guacira Lopes Louro (2019), para quem a sexualidade é construída por todos os sujeitos durante toda a vida, de várias formas. A autora propõe uma discussão sobre pedagogia da sexualidade, que estaria relacionada à dimensão disciplinar no que se refere aos corpos. Desse modo, a classificação dos sujeitos seria uma forma de criar divisões e atribuir rótulos a fim de fixar as identidades. Contudo, “na medida em que várias identidades – gays, lésbicas, queers, bissexuais, transexuais, travestis – emergem publicamente, elas também acabam por evidenciar, de forma muito concreta, a instabilidade e a fluidez das identidades sexuais” (Louro, 2019, p. 39). A partir da reflexão da autora, podemos inferir que as aparições públicas das identidades dissidentes são potencializadas pelas produções midiáticas, contribuindo para a disseminação de representações outras sobre identidades – mais fluidas, menos fixas, mais complexas.

Paul B. Preciado (2023), com sua noção de regime farmacopornográfico, também nos ajuda a articular as tecnologias que se voltam ao corpo e às representações sobre os corpos no cinema. A importância de representações presentes em fotografias, no cinema, na televisão e na internet, por exemplo, se dá também devido à alta penetrabilidade no cotidiano que as imagens e sentidos que circulam nessas ambiências possuem. Segundo Preciado (2023), é nesse laboratório sexopolítico, composto tanto pelo que se infiltra em nossos corpos, como pelos modos com que eles são midiaticamente representados, que os gêneros são produzidos, transformando o corpo em um reduto onde as transações de poder são realizadas.

Dessa forma, em diálogo com os Estudos Feministas, Lésbicos e Queer, propomos mobilizar o filme *Emilia Pérez*, conduzindo uma discussão a partir de três aspectos: a relação entre dissidência sexual e de gênero com o sofrimento, os afetos entre personagens lésbicas e os processos de ruptura e afirmação de gênero apresentados. Nosso objetivo é responder como a obra reitera, mas também tensiona as representações audiovisuais em lesbianidades e transexualidades, de forma interseccional, e impacta o imaginário social sobre essas questões.

Quando a dissidência não é só sofrimento

A partir de uma abordagem foucaultiana (1988), compreendemos que a norma não apenas proíbe, mas também produz, tanto o desejável, como o indesejável, por consequência. Não há como haver um sem o outro. Além disso, a própria proibição faz aparecer a coisa proibida, a torna visível, faz dela uma possibilidade real. Sendo assim, o papel pedagógico das produções midiáticas não consiste apenas no reforço dos modos de vida normativos como, por exemplo, das formas desejáveis de ser homem e mulher (evidentemente cisgênero e heterossexuais), ou no apagamento de experiências dissidentes, mas também nos modos em que a dissidência aparece. Assim, ao mesmo tempo em que as possibilidades de ser mulher veiculadas pelas mídias tradicionais não se resumem a essas constituições normativas, também é notável que

as mulheres dóceis à norma de gênero são a imensa maioria das que ganham espaço nas produções midiáticas.

A chamada síndrome da lésbica morta, por exemplo, não opera a partir do apagamento, mas da dimensão disciplinar e punitiva. Segundo o site estadunidense *Autostraddle*⁷, 225 lésbicas e bissexuais morreram em séries audiovisuais em 2016. Se, nas poucas produções com personagens lésbicas, elas morrem no final, há aqui um recado muito evidente: se você for lésbica é muito possível que você morra jovem e em sofrimento.

Nesse sentido, ao superarmos a denúncia da invisibilização e partirmos para uma reflexão que investiga as formas com que sujeitos dissidentes aparecem em produções midiáticas, como no filme em análise, é possível perceber as nuances pedagógicas da normatividade – e também as resistências, presentes em obras ficcionais que abordam questões de gênero e sexualidade, especialmente aquelas em que tais questões são centrais.

Conforme apontamos anteriormente, imaginários de sofrimento e morte são comumente acionados em produções midiáticas sobre lesbianidades. A violência é, portanto, mobilizada a fim de dar contornos específicos às experiências lésbicas, com um porte potencial pedagógico. Sendo assim, cenas em que tais aspectos não estão presentes, apresentam um movimento na contramão desse modelo disciplinar normativo: visibilizam experiências de vida e da dissidência como parte da vida social e do cotidiano, de forma naturalizada. É o que ocorre com o relacionamento lésbico da trama de *Emilia Pérez*.

Tudo começa quando Emilia está no escritório de sua ONG e recebe Epifanía (Adriana Paz), que está muito tensa e quer saber onde está o seu marido. Ao descobrir que ele está morto, tem uma reação que Emilia interpreta como tristeza. As duas se aproximam da janela e Epifanía explica que sofria violências diversas perpetradas pelo marido e que, por isso, quando recebeu a notificação sobre ele ter sido encontrado pela ONG sentiu medo, a ponto de ir armada com uma faca para a reunião, caso o encontrasse. Epifanía vai embora e, quando está descendo pelas escadas rolantes, que possuem vista para a janela do escritório onde está Emilia, mostra a faca que guardava na bolsa e sorri. Emilia mostra a arma que carregava e pergunta se elas podem se ver de novo.

A cena seguinte mostra Emilia entrando em uma cozinha, que está iluminada parcialmente, com a luz do sol aumentando enquanto Emilia busca utensílios nos armários. Em seguida, Epifanía entra na cozinha e percebemos que elas passaram a noite juntas. Epifanía senta no colo de Emilia, elas se beijam e depois se abraçam carinhosamente. Epifanía pergunta se podem se ver novamente, Emilia sorri e pergunta se ela quer. Ambas concordam que querem e a câmera se afasta.

Essa abordagem se coloca como uma inovação, na medida em que rompe com a tendência de representações de lésbicas que, mesmo em relacionamentos apaixonados, demonstram afeto de forma comedida, além de parecerem desinteressadas em sexo (Bastos; Alves, 2025). Esse suposto desinteresse, destacamos, tem sido usado historicamente para desqualificar relações entre mulheres, reforçando que seus vínculos não seriam tão interessantes e prazerosos e nem mesmo possíveis de se concretizar (Ziller; Barretos, 2020).

7 Disponível em <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>. Acesso em: 20 set. 2025.

Em um levantamento sobre telenovelas brasileiras, mas que indica também pistas de como grandes meios de comunicação constroem sentidos sobre lesbianidades, Bastos e Alves (2025) apontam a persistência de representações de casais compostos por mulheres brancas, jovens, de situação financeira estável, sem deficiência e monogâmicas. Nesse aspecto, *Emilia* também subverte uma tendência, ao apresentar como casal duas mulheres não-brancas, sendo uma delas pertencente a classes populares (Epifanía)⁸.

O encontro e a relação que dele decorrem não se inserem em um contexto de sofrimento e violência direcionado às dissidências, pelo contrário, nos parece um respiro de normalidade na vida conturbada de Emilia. Ao final do filme, após a morte da protagonista, Epifanía lidera um cortejo em sua homenagem. Aqui vale destacar que, por mais que a personagem morra e possa ser adicionada aos números de lésbicas que morrem no audiovisual, a morte não está nem indiretamente relacionada ao relacionamento lésbico, tampouco à dissidência de gênero de Emilia. Tais aspectos compõem a identidade da personagem e a dissidência de gênero é parte fundamental da trama da obra, porém, não são diretamente a causa da sua morte. Trata-se, portanto, de uma abordagem que não se esgota na dimensão da dissidência, no caso do relacionamento, ela não é sequer uma questão.

Além disso, essa abordagem provoca uma ruptura em representações fílmicas cuja a “saída do armário”, seja como pessoa trans ou como sujeito não-heterossexual, tende a ser amplamente explorada, mesmo por diretores e roteiristas que fazem parte da comunidade LGBTQIA+. Para ilustrar essa questão, recorremos a um estudo qualitativo conduzido pela BBC, em 2018, para aferir a percepção do público sobre produções audiovisuais e o tratamento de questões de gênero, sexualidade, raça, idade e capacidade (Vir; Hall; Foye, 2018).

Os espectadores ouvidos criticaram o foco em narrativas marcadas por trauma e sofrimento e a ausência de representações em que as descobertas de gênero e sexualidade são tratadas de forma natural e sem tanta centralidade na trama. Dois homens trans, ouvidos pela pesquisa, também apontaram como problemática a tendência em discutir temas como cirurgias e problemas de saúde mental na representação audiovisual de pessoas trans, desconsiderando outros aspectos.

Outro amor entre mulheres

A constituição das representações audiovisuais do sexo, do desejo e das identidades dissidentes é um campo de disputas simbólicas (Preciado, 2023). Desde a consolidação do cinema como linguagem, os mecanismos de visibilidade e censura operam não somente como estratégias estéticas, mas como dispositivos normativos que regulam aquilo que pode ser exibido, desejado e legitimado (Parreiras, 2012).

Emilia Pérez (2024), ao exibir uma relação afetiva-sexual entre uma mulher trans e outra cis que rompe com a cisheteronormatividade, participa da negociação entre visibilidade, prazer e poder. Ao apresentar uma história em que o foco não está nas violências que sofrem esses corpos, ele pode ser lido como um filme que faz parte da tradição cinematográfica que, desde

8 Optamos pelo uso dessa expressão, pois entendemos que cada território tem dinâmicas próprias de identificação racial. Assim, um enquadramento das personagens como “negras”, por exemplo, poderia destoar da percepção corrente no México, onde o filme se passa e de onde são as personagens.

os anos 1960, vem deslocando o sexo, em todos os seus sentidos, do *off scene* para o *on scene*, revelando e, ao mesmo tempo, dissimulando aspectos da sexualidade em tela (Williams, 2012).

Em contraponto, no Pornhub, maior plataforma autodenominada pornográfica do mundo, existe uma categoria nomeada "Vídeos Pornôs Com Trans e Cis" que contém milhares de vídeos em que são exibidas cenas de transa entre pessoas cis e trans, sendo essas portadoras de vulva ou pênis. Vinculada a essa categoria, aparecem outras, como a "lésbica"⁹, que particularmente nos interessa. Nesse caso do pornô, há um certo viés de fetichismo e violência direcionados às relações entre as identidades citadas. Ao buscarmos no Pornhub por "trans cis lésbica", os cinco principais títulos apresentados foram "Aprendizes lésbicas trans e cis fazem sexo em grupo selvagem no retiro de enfermeiras de prestígio!", "Cis lésbica anseia por ser duplamente penetrada por suas 2 melhores amigas trans Hot Jade Venus e Izzy Wilde", "Duas Trans do Pau Grande Gozando Nos Peitos das Gostosas Lésbicas", "Instrutora de ioga trans usa a cis enquanto outros tentam relaxar" e "Enfermeiras lésbicas trans e cis inter-raciais têm orgia bareback insana", sendo esses os "mais relevantes"¹⁰. Todos esses vídeos citados têm mais de um milhão de visualizações, cerca de cem comentários cada e mais de 80% de aprovação do público.

Consideramos a pornografia forma legítima de representação sexual, mas seu modelo hegemônico, como o difundido no Pornhub, frequentemente opera em lógica cisheteronormativa e mercadológica na produção do desejo. Temos um regime contemporâneo do sexo atravessado por dispositivos tecnopolíticos que capturam, administram e reproduzem gêneros, sexualidades e prazeres a partir de uma matriz farmacopornográfica (Preciado, 2023). A pornografia *mainsstream* participa ativamente da codificação do corpo, moldando fantasias e afetos conforme os imperativos de consumo e visibilidade (Preciado, 2023).

No caso específico das representações envolvendo pessoas trans, observa-se uma tendência reiterada à fetichização e à exotização, em que tais corpos são inscritos como aberrações desejáveis e simultaneamente hipervisibilizados. Aqui, há um paradoxo: embora o pornô possa constituir um espaço de liberdade imaginativa e expressão sexual, sua prática limita frequentemente a potência representacional de corpos dissidentes, reproduzindo regimes normativos de prazer.

Uma das características da sociedade contemporânea é que o drama se tornou parte do cotidiano, fazendo o ato de assistir simulações dramáticas uma parte essencial de nosso padrão cultural moderno, onde as imagens em movimento são a educação sexual que muitas pessoas irão receber (Williams, 2012). Essa pedagogia, no cinema ou na pornografia, é mais do que aprender a fazer: ainda que nunca tenhamos transado, podemos apreciar e a gostar de certas práticas sexuais e de excitações diversas, são construções a partir da observação de contatos mediados, dos olhares à penetração, sejam esses de ordens dóceis ou selvagens, entendemos que as imagens são e produzem relações sociais (Williams, 2012).

O entendimento dos filmes depende de fazermos sentido deles, observando que o que sentimos em relação aos filmes, carnalmente falando, não é levado a maiores elaborações, "caracterizando o cinema como uma série de relações incorporadas – modos de ver e ouvir

9 Os dados coletados da plataforma Pornhub, os quais estão citados nesse artigo, fazem parte de uma pesquisa maior, em nível de mestrado, ainda em andamento, conduzida por Raabe Bastos.

10 Quando buscamos por algo no Pornhub, recebemos cinco opções de segmentação dos resultados: *Mais relevantes*, quando é feita uma média entre as visualizações, o tempo em que o usuário assistiu ao material, a quantidade de curtidas e os comentários; *Mais recentes*, em que os vídeos são apresentados em ordem de indexação, dos mais recentes aos mais 87 antigos; *Mais vistos*, postos de forma decrescente, considerando somente as visualizações; *Melhor avaliados*, mostrando em organização dos mais aos menos curtidos; e *Maiores*, sendo os que têm maior tempo de vídeo. Optamos pelos mais relevantes por entendermos que essa separação nos traz um retrato dos desejos e ansiedades deste tempo.

mediados, e de um movimento reflexivo que são o próprio fundamento da sua expressividade” (Williams, 2012, p. 42). Ao assistir um filme, “o fato de que pode assistir, mas não pode também tocar, cheirar e experimentar significa que a trajetória intencional de seu corpo” (Williams, 2012, p. 42), no ricochete da tela, seu corpo se volta ao ser carnal para tocar a si mesma tocando, cheirando, chorando e sentindo a si mesma, percebendo a própria sensualidade (Williams, 2012).

O longa *Emilia Pérez* (2024), ao apresentar uma relação entre mulheres, sendo Emilia uma mulher trans, e Epifanía, uma mulher cis, sem que transfobia ou lesbofobia estejam no centro dessa relação, indica outras possibilidades para pensarmos essas representações no audiovisual, e mais precisamente, no cinema. Assim, o filme tensiona as fronteiras normativas do desejo e da identidade, alinhando-se à lógica da imaginação explícita, em que o corpo brinca com as imagens em tela (Williams, 2012). A relação é retratada deslocando o foco do debate unicamente sobre a identidade trans, afirmando a naturalidade dessa vivência no espectro das relações sociais. Essa escolha narrativa contribui para normalizá-las no imaginário social, num entendimento de que as identidades dissidentes podem habitar narrativas sem a obrigação de se justificarem.

Ao mostrar a relação, o filme também participa do que Williams (2012) identifica como a “educação sexual” promovida pelas imagens em movimento, que ensinam não somente o que é a sexualidade, mas como ela pode ser sentida e imaginada. A presença de uma mulher trans como sujeito de desejo e de afeto, e não como fetiche ou desvio, reposiciona a identidade trans em uma nova gramática visual, reconhecendo a legitimidade de experiências corporais e afetivas diversas. O longa atua pedagogicamente ao ampliar o repertório do visível e do desejável. Mesmo revelando, o filme também questiona o que permanece encoberto, propondo novas formas de imaginar o amor, o gênero e as práticas sexuais, e indo além do que é proposto pela pornografia. A relação aparece como uma continuação desse desejo pelo olhar dito por Williams (2012).

A forma de representação de *Emilia Pérez* evidencia uma reconfiguração visual que historicamente marcou os corpos dissidentes como marginais ou fetichizados. O movimento não elimina as contradições do campo audiovisual, mas aponta para uma ampliação dos horizontes do visível e do representável. Quando desvinculadas as identidades do enquadramento violento ou da pornografia *mainstream*, temos outras possibilidades de mediação entre imagem e desejo, contribuindo para a construção de um imaginário social no qual o reconhecimento da diferença não se faz pela marca da exceção, mas pela afirmação da pluralidade como parte constitutiva da existência.

Dado o exposto, constatamos que não é comum, no cinema *mainstream*, a veiculação de relacionamentos afetivo-sexuais lésbicos em que uma das personagens seja trans, evidenciando a problemática de que essas representações aparecem, quase em sua totalidade, somente na pornografia¹¹. Observamos que tais relações são condicionadas ao fetichismo, a um lugar de segredo, em que podem ocorrer desde que na via do oculto, do desejo fetichizado, do incomum. Portanto, temos a violência do apagamento e da desumanização quando observamos o contexto geral da identidade trans no audiovisual. Contudo, *Emilia Pérez*, apesar de outros problemas em

11 Outras produções cinematográficas, com grande circulação, que apresentaram relacionamentos afetivos-sexuais entre uma pessoa trans e uma pessoa cis foram “Girl” (2018), de Lukas Dhont; “Boy Meets Girl” (2014), dirigido por Eric Schaeffer; “Port Authority” (2019), de Danielle Lessovitz; “A Fantastic Woman”, com direção de Sebastián Lelio; “Anything” (2017), dirigido por Timothy McNeil; “The Danish Girl” (2015), de Tom Hooper; “Lingua Franca” (2019), dirigido por Isabel Sandoval; “Anything’s Possible” (2022), de Billy Porter; “Something Must Break” (2014), com direção de Ester Martin Bergsmark. Dentre esses, somente “Boy Meets Girl” (2014) e “The Danish Girl” (2015) veiculam um casal composto por uma mulher cis e uma mulher trans.

sua narrativa, inclusive relacionados a questões de gênero, representa um avanço ao apresentar o relacionamento de Emilia e Epifanía da forma como o realiza.

Rupturas e afirmações de gênero

Na perspectiva de Butler (2018), o gênero é constituído por atos que se repetem de forma cotidiana. Nesse sentido, os aspectos corporais não agem como significantes a priori, mas são investidos de sentidos e valores a partir de nossas práticas. Estas são moldadas e fixadas a partir de construções históricas, que incluem regulações, normas e punições. Dessa forma, os sujeitos aprendem e (re)produzem a ordem de gênero e o próprio gênero num "acordo tácito" que garante sua sustentação (Butler, 2018, p. 186).

Uma das formas de produzir e manter o gênero está relacionada a questões estéticas e corporais, que situam determinadas formas como essencialmente femininas e outras essencialmente masculinas. Desse modo, além de ter uma genitália específica, a ordem de gênero exige que o sujeito tenha comportamentos e aparência que reforcem o significado do qual seu corpo está investido. Essa é, inclusive, uma das razões pelas quais ainda persiste no imaginário a ideia de que, mesmo fora da cisgeneridade, as pessoas devem desempenhar papéis sociais e contar com um estilo que as vincule às categorias de homem ou mulher. Disso decorre também a demanda por cirurgias de afirmação de gênero, que incluem mudanças tanto na genitália como em outros órgãos, a exemplo do nariz, rosto, seios, entre outros.

Cientes de que esses tipos de procedimento podem indicar uma captura dos corpos trans pela normatividade e um reforço ao sistema de gênero, às indústrias médica e de beleza, diferentes movimentos sociais e correntes feministas e queer têm dado novos contornos à definição das identidades trans. Dessa forma, elas têm sido pensadas, além de sua dimensão corporal, incluindo a posição política de recusa da norma e a valorização da autodeterminação em detrimento da tutela médica para se afirmar (Butler, 2022; Preciado, 2023).

No filme ora em análise, a ilustração do processo de transição de gênero em si, é bastante problemática e reforça perspectivas bastante criticadas por perspectivas mais contemporâneas dos ativismos e estudos queer. Em "*La Vaginoplastia*", música que acompanha Rita (Zoe Saldaña) nas tratativas médicas pelas quais Emilia deve passar, refrões insistentes repetem:

*A man to woman
A woman to man
A man to woman
A woman to man
A man to woman (vaginoplasty makes this macho stand)*¹²

Nessa lógica, transicionar implica passar de homem a mulher e vice-versa. E, sendo assim, existências outras como a de pessoas não-binárias, travestis e transmasculinas, que rejeitam a adoção exclusiva e definitiva por um gênero são desconsideradas. Além disso, essa percepção da transexualidade tende a colocá-la como um processo com início, meio e fim, quando, na

12 Em tradução livre, o trecho quer dizer: De homem para mulher/ De mulher para homem / De homem para mulher/ De mulher para homem/ De homem para mulher (a vaginoplastia faz este macho se afirmar).

verdade, as identidades – de gênero e de outros marcadores sociais – estão em permanente disputa e negociação.

Isso é o que nos diz, por exemplo, Gloria Anzaldúa, ao rejeitar a noção de identidade como conjunto de categorias estanques e não-relacionais. “Identidade flui entre e sobre os aspectos de uma pessoa. Identidade é um rio – um processo”, pontua a autora (Anzaldúa, 2021, p. 133). E, mais adiante, acrescenta: [...] E ela [a identidade] precisa fluir, mudar para continuar um rio – se parasse, ela seria com copo de água contido, como um lago ou um tanque” (*Idem, ibidem*).

De volta à música em debate, há outros versos igualmente problemáticos, também repetidos insistentemente na cena supracitada:

Mammoplasty? Yes
Vaginoplasty? Yes
Rhinoplasty? Yes
Laryngoplasty? Yes
Mammoplasty? Yes
Vaginoplasty? Yes
Rhinoplasty? Yes
Laryngoplasty? Yes
*Chondrolaryngoplasty?*¹³

A listagem dessas cirurgias pode conduzir os espectadores a um entendimento equivocado e limitado sobre transexualidade. E, eventualmente, para quem se reconhece nessa categoria, o filme pode sugerir que a afirmação de gênero é um procedimento longo e custoso financeiramente, situando-o como acessível apenas para quem tem alto poder aquisitivo. Além disso, a repetição dessa perspectiva, ecoada nos refrões destacados, sugere que os atos de gênero em *Emilia Pérez* ainda reforçam a cisnormatividade, embora a trama pretenda se colocar na contramão dessa abordagem. Mas, há ainda, outras problemáticas.

Para muitas pessoas trans, de fato, a afirmação de gênero se dará por meio do uso de hormônios, intervenções cirúrgicas e grandes mudanças corporais. E, para muitas outras, não. Seja pelo fato de não poderem acessar tais serviços de maneira segura ou mesmo por não os desejarem. Afinal, assim como um processo médico, farmacológico e estético, a transição também pode ser encarada, simplesmente, como a recusa política de permanecer em categorias impostas previamente. Recusa esta que não necessariamente virá acompanhada de mudanças de nome e prenome, cirurgias e hormonização.

Essas novas perspectivas sobre a transição de gênero têm sido acompanhadas pelo entendimento de ativistas trans de que a permanência da transfobia está muito mais relacionada à expectativa social sobre a adequação a um ou outro gênero do que a uma relação obrigatória de disforia das pessoas trans com seus próprios corpos (Preciado, 2023). Nesse sentido, entendemos que a pluralidade das identidades trans fazem delas algo mais complexo do que as noções rigidamente binárias sobre gênero, como a música mencionada acima indica.

Afora a questão da afirmação de gênero, pela via médica, Emilia também se faz mulher a partir da continuidade de outros padrões associados à feminilidade em termos de comportamento. Sua dedicação abnegada aos filhos – com quem passa a conviver como sobrinhos,

13 Em tradução livre, o trecho quer dizer: Mamoplastia? Sim/ Vaginoplastia? Sim/ Rinoplastia? Sim/ Laringoplastia? Sim/ Mamoplastia? Sim/ Vaginoplastia? Sim/ Rinoplastia? Sim/ Laringoplastia? Sim/ Condrolaringoplastia?

quando sua identidade masculina é dada como morta – atravessa todo o filme, sendo rasurada apenas pela chegada de Epifanía em sua vida.

Dessa forma, a relação que é apresentada de maneira disruptiva, como sinalizamos anteriormente, também compõe, em outra dimensão, um reforço à normatividade. Afinal, apenas uma relação amorosa é colocada como linha de fuga à Emilia, que vive entre o cuidado das crianças e a dedicação ao trabalho, vinculado à assistência social – ambos historicamente associados aos papéis femininos. E em todo o filme, Emilia não é representada como autora de uma vida própria, com amizades, hobbies e atividades que desempenha sozinha, para o próprio prazer e bem-estar. Tal como o imaginário do senso comum, Emilia é mais uma mulher que existe, necessariamente, em relação e dedicação aos outros.

O desfecho do filme, nesse sentido, também parece legitimar uma trajetória da “mulher ideal”. Sendo reconhecida como mãe/tia exemplar e líder comunitária que dedicou sua vida à busca por justiça e à reconstrução de famílias dilaceradas pelo crime, o velório de Emilia incluiu um cortejo com numerosos seguidores e até uma escultura em sua homenagem. Envoltos em véu e flores, a imagem lembra a representação de uma santa, que parece ser a maneira como a comunidade enxergava Emilia. Afinal, sua morte emerge para a maioria como resultado de uma injustiça que vitimou a mãe/tia e líder social de reputação ilibada.

Considerações finais

A intersecção entre identidade de gênero e sexualidade, especialmente quando dizem respeito às dissidências, como é o caso das lesbianidades e das transexualidades, são frequentemente abordadas midiaticamente a partir de uma chave pedagógica. Nessa abordagem, há a definição, de uma só vez, das experiências desejáveis e, por consequência, normativas, e das indesejáveis, cujos imaginários se articulam com punição e sofrimento. Sendo assim, *Emilia Pérez* nos parece apresentar uma outra possibilidade para o casal da trama, em que as dissidências são mobilizadas de uma outra forma, não se consolidando como motivo para a morte da personagem e, na contramão da dimensão pedagógica normativa, emerge como possibilidade de fuga de uma vida conturbada e repleta de problemas de outra ordem. Esse aspecto nos mostra que é possível abordar tais dissidências interseccionadas de formas que contribuam para a resistência, para o enfrentamento de imaginários lesbotransfóbicos.

Considerando as representações audiovisuais das identidades trans e lésbicas, em que visibilidade e censura operam como dispositivos normativos que regulam o que pode ser legitimado (Parreiras, 2012), *Emilia Pérez* aparece como um filme que indica algumas rupturas com a cisheteronormatividade, integrando a tradição cinematográfica que desloca as possibilidades do sexo (Williams, 2012), aqui, propriamente, trans e lésbico.

Se um corpo diante de uma tela se habitua às experiências sexuais que assiste (Williams, 2012), ressaltamos a importância de outras possibilidades em tela, tensionando as fronteiras do desejo. Portanto, ao desvincular as identidades da violência e da pornografia *mainstream*, o longa contribui para um imaginário social de reconhecimento da diferença não pela exceção, mas pela pluralidade de existências, relacionamentos e práticas sexuais.

Nesse sentido, também é pertinente acrescentar que o filme ganha ao não se deter sobre as minúcias de como se daria o sexo entre mulheres, já que, frequentemente a curiosidade sobre a temática, tende a partir da impossibilidade de estabelecer relações sexuais plenas e satisfatórias com a ausência de um homem cisgênero, além de reforçar que grupos minorizados tenham a vida e a intimidade esmiuçadas como objetos exóticos.

No que se refere às afetividades para pessoas trans, as representações de *Emilia* têm particular relevância, pois ampliam o campo de possibilidades amorosas e sexuais para esses sujeitos, tensionando a continuidade forçada entre sexo, gênero e desejo, que situa a heterossexualidade como fiadora das identidades, sejam elas cis ou trans (Butler, 2018). Essa relação de continuidade, a qual Butler indicará como matriz heterossexual, é o que explica, por exemplo, o recorrente espanto quando uma pessoa trans expressa desejo por um sujeito do mesmo gênero e uma sexualidade não-hétero.

Se na contemporaneidade, é preciso “desconstruir-se” para viver um relacionamento com uma pessoa trans, como indicou Moira (2023), em *Emilia Pérez*, basta sorrir e demonstrar interesse para que o vínculo comece. E, melhor ainda, se ele se der de forma inesperada e pouco usual para mulheres, como a partir do interesse comum em armas e, igualmente, do destemor em usá-las para se defender.

Apesar disso, não nos furtamos ao reconhecimento de que o filme apresenta limites, sobretudo no que se refere ao entendimento do que é uma identidade trans. Na lógica apresentada, ela é composta, necessariamente, por procedimentos médicos, hormonização, gastos elevados e adequação aos papéis de gênero pré-estabelecidos. Nesse aspecto, o filme tem sua potência limitada e se apresenta em desconexão com as perspectivas mais atuais e críticas dos estudos de gênero e do próprio ativismo de pessoas trans.

Destacamos, porém, que evidenciar tais limites e contradições não nos impede de enxergar eventuais rupturas e seu impacto no imaginário social. Num campo que historicamente puniu desvios da heterossexualidade e da cisgeneridade, contribuindo para o estigma de quem se insere em tais posições, a simples possibilidade de lésbicas e pessoas trans viverem seus afetos e desejos em tela constitui uma inflexão simbólica e política poderosa, que não deve ser desconsiderada.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Tradução de tatiana nascimento. Rio de Janeiro: A bolha editora, 2021.
- BASTOS, Raabe; ALVES, Gabriela Santos. Às Claras: lesbianidades nas telenovelas brasileiras. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v. 8, n. 23, p. 1-24, 2025.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: TEIXEIRA, Heloisa (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- BUTLER, Judith. **Desfazendo gênero**. Tradução de Victor Galdino et. al. São Paulo: Unesp, 2022.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- DE LAURETIS, Teresa. As tecnologias do gênero. In: TEIXEIRA, Heloísa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

- EMILIA Pérez. Direção de Jacques Audiard. Produção de Pascal Caucheteux. Bry-sur-Marne: Why Not Productions, 2024.
- HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 7–34.
- MOIRA, Amara. **E se eu fosse puta?** São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- PARREIRAS, Carolina. Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online. **Cadernos Pagu**, p. 197-222, 2012.
- PRECIADO, Paul B. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2023.
- RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017. VIR, Jason; HALL, Kathryn; FOYE, Rory. **Representation and portrayal of audiences on BBC television**. Research Report. London: Kantar Media, 2018. WILLIAMS, Linda. Screening sex: revelando e dissimulando o sexo. **Cadernos Pagu**, n. 38, p. 13-51, 2012.
- WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Tradução de Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- ZILLER, Joana; BARRETOS, Dayane. Lésbicas também transam: disputas sobre a visibilidade das lesbianidades no Instagram. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 29., 2020, Campo Grande. Anais [...]. Campo Grande: Compós, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/79141f13-9999-439d-93c4-0b46fc46b416/content>. Acesso em: 10 nov. 2025.
- ZILLER, Joana; BARRETOS, Dayane do Carmo; XAVIER, Kellen do Carmo. O papel pedagógico da mídia no dispositivo da sexualidade. **Esferas**, n. 27, p. 1-24, 2023.