

**A GAROTA DINAMARQUESA DE DAVID EBERSHOFF: OS
GÊNEROS SEXUAIS E A ARTE COMO MÍMESIS**

**THE DANISH GIRL BY DAVID EBERSHOFF: THE SEXUAL GENRES
AND THE ART AS MIMESIS**

DOI: <http://dx.doi.org/10.4025/notandum.v0i49.45427>

BIZIAK, Jacob dos Santos¹
SOCOLOVSKI, Bruna Siqueira²

RESUMO

Qual seria uma possível relação entre gênero sexual e arte na representação da realidade? A partir desse questionamento, a pesquisa proposta neste projeto visa a estudar os gêneros sexuais – em comparação com a arte – enquanto representação da realidade, considerando os diferentes discursos que compõem o romance *A Garota Dinamarquesa* de David Ebershoff. Essa obra contemporânea (2016) narra uma experiência de transição sexual com discursos que se fazem necessários para os estudos de gênero. O objetivo desta pesquisa, então, é a análise discursiva sobre um possível funcionamento próximo entre os gêneros sexuais e a mimesis artística, pois, assim como a arte questiona a realidade, o mesmo acontece com os gêneros sexuais.

Palavras-chave: Transexualidade; Representação; Ebershoff.

ABSTRACT

What would be a possible relation between sexual gender and art in the representation of reality? From this questioning, the research proposed in this project aims at studying sexual genres - in comparison to art - as a representation of reality, considering the different speeches that compose the novel *The Danish Girl* by David Ebershoff. This contemporary work (2016) narrates an experience of sexual transition with speeches that are necessary for gender studies. The purpose of this research, then, is the discursive analysis about a possible near functioning between sexual genders and artistic mimesis, because, as well art questions reality, as does sexual genres.

Keywords: Transsexuality; Representation; Ebershoff.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista de Araraquara. Pós-Doutor pela Universidade de São Paulo e pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Pós-doutorando da Universidade Estadual de Campinas, sob a supervisão da Dra. Mônica Zoppi. Professor do Instituto Federal do Paraná – Campus Palmas. Coordenador do curso de Letras, do curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Linguagens Híbridas e Educação, do G.E.Di (Grupo de Estudos do Discurso) e do Sub-projeto em Letras/Português do PIBID no IFPR – Campus Palmas.

² Graduada em Letras Português/Inglês pelo Instituto Federal do Paraná – Campus Palmas.

O romance *A Garota Dinamarquesa* (2016), de David Ebershoff, narra a vida de Lili Elba, uma mulher transexual que vive a transição de gênero no calor europeu dos anos de 1920. Conforme escreve o próprio autor na orelha do livro, “Inspirado na história real do pintor dinamarquês Einar Wegener e sua esposa californiana” (EBERSHOFF, 2016), a obra ilustra as atualizações de Einar em Lili enquanto sujeito e, de maneira discursiva, é possível analisar a representação da transexualidade e a construção de gênero atrelado a esse. A sua esposa Greta, e as demais personagens têm parcelas significativas na transição de Lili e na composição do romance, e serão, também, fontes para a nossa análise.

Nesse primeiro momento, é importante apresentar Einar e Greta: ambos eram pintores. Ele pintava paisagens densas, enquanto ela dedicava-se aos retratos. Conheceram-se na Academia Real de Belas Artes, em primeiro de setembro de 1914. Ele, professor; ela, aluna. Einar cresceu e viveu grande parte da sua vida na Dinamarca, no pântano de Bluetooth, enquanto Greta mudou-se da Califórnia para lá na sua juventude. Dentre os conturbados acontecimentos e alguns anos corridos, casaram-se e, no início da transição de Einar, já estavam casados há seis anos. A construção da identificação de Lili iniciou-se quando Greta precisava de uma modelo para terminar um retrato e, então, convidou o marido. Einar aceitou o pedido da esposa, sentindo-se constrangido nesse primeiro momento. Foi tomado por um assombro que ele pouco conseguia explicar. Enquanto Greta finalizava o seu trabalho, Einar percebeu que os detalhes das roupas, que a esposa também lhe pediu para usar, geravam uma sensação agradável e reconfortante. Estava, então, penetrado em mundo nublado, onde os sonhos eram vívidos.

É nesse momento que Einar percebe que algo se transformou. Ele estava coberto por um vestido de seda com um resultado bastante bonito em seu corpo. Greta, então, o chamou de Lili. O processo de construção da sua identidade levou anos: inicialmente acanhado, medroso e instável, até que, por fim, Einar viu-se como uma mulher transexual em processo de transição. Não podemos, entretanto, confundir a transexualidade como identidade. Berenice Bento sugere que “não há uma identidade transexual, mas posições de identidade, pontos de apego temporários que, simultaneamente, fixam e descolocam os sujeitos que vivem a experiência transexual” (2006, p. 25). Assim, entendemos que Einar posicionou-se na identidade masculina durante boa parte de sua vida. Assumia as performatividades de gênero masculino (defendidas por Butler e que já mencionamos neste trabalho), mas, de nenhum modo, isso significa que ele estava confortável nessa posição. Os discursos que tanto Greta quanto o próprio Einar faziam

de si mesmo, da sua infância, personalidade e aparência incitam sentidos que só foram interpretados no deslocamento da identificação de Lili. Isso porque, segundo Eni Orlandi (2001) um sujeito não produz só um discurso, e os discursos não produzem apenas um significado.

Lili buscou, nos primeiros anos de transição, enquadrar-se às normas de gênero feminino. Usava vestido, maquiagem e joias. Buscou a construção do feminino com o qual se identificava. Estava, portanto, repetindo as performances de gênero impostas hegemonicamente a ela. Mas por que antes, mesmo não se sentindo confortável repetindo as normas de gênero masculino, Einar acatou essa imposição? Porque, simplesmente, foi-lhe atribuído o gênero por meio do seu órgão sexual, ou seja, quando Einar nasceu, automaticamente, os pais, a igreja e a sociedade atribuíram a ele o gênero masculino, e ele passou a repetir as normas desse gênero.

O corpo já nasce inserido em discursos, e são esses que direcionam o trajeto da nossa significação. Perceba: há nesse momento uma alusão precisa da dicotomia atacada por Butler (2016), gênero igual a sexo. Sabemos que gênero e sexo não são sinônimos, mas foi por meio desse discurso que Einar se significou enquanto sujeito. Foi mediante a essa imposição discursiva que ele repetiu a estilização de atos de gênero masculino durante anos de sua vida. Segundo Eni Orlandi (2001, p. 35): “Quando nascemos os discursos já estão em processo e nós é que entramos nesse processo. Eles não se originam em nós. Isso não significa que não haja singularidade na maneira como a língua e a história nos afetam. Mas não somos o início delas”.

A transexualidade, é, portanto, o conflito dessa afirmação. Conforme Berenice Bento (2006, p. 89), é na experiência transexual que a atribuição do gênero por meio do corpo-sexuado mostra-se sem sentido, e na nossa análise, Lili é o resultado desse conflito. Esteve durante a sua transição submergida, também, em discursos reguladores, ora interpretados como positivos e que a encorajavam, ora interpretados como negativos e que a ridicularizavam. Dentre eles, os discursos médicos são os que tem o poder de colocar a transexualidade no lugar de doença. Ao visitar cinco médicos, devido a sangramentos expelidos por seu nariz e pênis, quatro julgaram Einar louco, doente, possuído, ou um perigo para a sociedade. Percebemos, portanto, que nos discursos médicos anteriores uma coisa existe em comum: Einar tem problemas. Esses problemas são a caracterização dos *protocolos invisíveis* que, conforme Bento (2006, p. 59), são os insultos, os olhares discriminatórios que lembram ao sujeito trans sua condição de diferente, de estranho. Para os quatro médicos, Einar é insano, esquizofrênico ou tem problemas de comportamento, isso é, todos eles ligam a transexualidade como doença. Conforme os estudos de Berenice Bento (2006), a transexualidade aparece no Código Internacional de Doenças (CID), no capítulo que se refere aos “Transtornos de Personalidade da Identidade

Sexual” definida como “transexualismo”, que é: “a nomenclatura oficial para definir as pessoas que vivem uma contradição entre corpo e subjetividade. O sufixo ‘ismo’ é denotativo das condutas sexuais perversas, como, por exemplo, ‘homossexualismo’” (BENTO, 2006, p. 44).

A patologização da experiência trans é, portanto, afirmada no discurso médico sobre Lili. Esses discursos ganham força por meio das “relações de forças do discurso”, segundo Eni Orlandi (2001). Para a autora, essa noção diz respeito ao lugar de fala do sujeito, constituindo, assim, o que ele diz. O sujeito que fala a partir do lugar de médico tem suas palavras significadas de maneiras diferentes ao do paciente, seja pela autoridade médica ou pelo conhecimento científico: “Como nossa sociedade é constituída por relações hierarquizadas, são relações de força, sustentadas no poder de diferentes lugares, que se fazem valer na “comunicação” (ORLANDI, 2001, p. 40). Vale ressaltar que não é a respeito dos sujeitos físicos que a relação com o discurso é tomada, e, sim das imagens dos sujeitos que resultam em suas projeções. É por esse motivo que, antes e após as visitas a esses médicos, Einar sofre medo e dúvida, como por exemplo, após receber o “diagnóstico” de esquizofrênico, Einar pergunta a Greta “-- Você acha que eu estou ficando louco? -- disse ele” (EBERSHOFF, 2016, p. 198).

Seguindo nessa linha de patologia da transexualidade, Bento (2006) aponta que, pelo fato de, nessa perspectiva, o gênero ser atribuído ao sexo, por muito tempo entendeu-se que a transexual feminina era a mulher que se identificava com o gênero masculino, e o transexual masculino o homem que se identificava no gênero feminino. Os médicos acreditavam que uma mulher, por exemplo, nunca seria um “homem de verdade”, revelando que as normas de gênero que estabelecem o sujeito é o sexo. Entretanto, lutando contra essa dicotomia, Berenice Bento (2006, p. 44) utiliza “transexuais femininas” ou “mulheres transexuais” para se referir aos sujeitos que se identificam como com o gênero feminino, e “transexuais masculinos” ou “homens transexuais” para aqueles que se identificam com o gênero masculino. Entendemos, portanto, que Lili Elbe é uma mulher transexual, ou uma transexual feminina, pois se sente e se identifica como mulher. Ela busca enquadrar-se nas normas de gênero que ditam o feminino, por exemplo, nas vestimentas. Consoante Bento (2006, p. 179) “Vestir-se é um dos atos performáticos mais carregados de significados para a construção dos significados das performances de gênero”.

Greta Wegener sabia que seu marido, Einar Wegener, se identificava como mulher e era Lili Elbe desde o momento em que imergiu na transição. Esse, como aponta Berenice Bento (2006), é um desafio sufocante que muitas vezes, levam os transexuais à depressão. Conseguir lidar com os discursos sociais, culturais, religiosos e científicos (como vimos acima) é o ponto

mais difícil. Até decidir-se prosseguir com a transição, tanto seu estado físico, quanto emocional chegou ao limite, como vemos no seguinte enunciado:

Era maio de 1929, e ele se daria o prazo de um ano. A praça estava na penumbra, com o sol escondido pelas nuvens. A sebe parecia estar com frio; as folhas novas tremiam. Mais uma vez, o vento ergueu a água do chafariz e lançou-a sobre o cascalho. Se em um ano, exatamente, Lili e Einar não tiverem se entendido, ele viria à praça e se mataria. (EBERSHOFF, 2016, p. 148-149).

A expressão “se entendido” que o enunciador utiliza refere-se diretamente a afirmação de Einar em relação a Lili e ao gênero com o qual ele se identifica. Greta, tem, não apenas nesse ponto, mas desde o início até o final, um posicionamento discursivo que impulsionou Lili em sua experiência. Os discursos de Greta foram se atualizando em suas novas enunciações, e Lili os interpretou com significados positivos, como podemos ver no momento em que um dos médicos adjetiva Einar como insano:

– Louco? Quem disse isso para você?
– Ninguém. Mas você acha?
– É a coisa mais ridícula que eu já ouvi. Quem anda falando isso para você?
Carlisle disse alguma coisa?
– Não. É que às vezes eu não sei o que acontece comigo.
– Mas isso não é verdade – disse ela. – Nós sabemos exatamente o que acontece com você. Dentro de você vive Lili. Na sua alma existe uma moça bonita chamada Lili. É simples. Isso não tem nada a ver com loucura. (EBERSHOFF, 2016, p. 198-199).

Nesse momento, Greta está em posição de esposa. A relação de força (ORLANDI, 2001) dela diante dele produzem sentidos de amparo e devoção. Greta utiliza o mecanismo de antecipação (ORLANDI, 2001, p. 39), que consiste em colocar-se no lugar do seu interlocutor e antecipar os sentidos que suas palavras podem produzir. Ela colocava-se no lugar de Einar e o apoiava, enquanto ele se sentia sozinho, desolado. Ela queria vê-lo feliz, e, para isso, seus discursos eram atualizados para esse fim.

Obviamente, por mais que Greta o quisesse ver feliz, ela também sentia medo. Conforme Bento (2006), o processo de transição não aborda apenas o sujeito que vive a experiência, mas todos os que estão ao seu redor. Havia, sim, os discursos de coragem, aqueles em que os sentidos eram interpretados como positivos à transição, mas alguns discursos apontavam à apreensão da esposa.

Segundo Orlandi (2001), em todo dizer existe o “não dito”. Logo, quando falamos, elaboramos discursos que são pressupostos aqueles que se dão no contexto e ficam, portanto, subentendidos. Greta diz que quer que Lili as “visite” (pois era assim que Einar, inicialmente,

se referia a Lili), mas ao virar de costas para o marido, deixou subentendido algo, alguma dúvida, ou algo que ela acrescentaria, mas preferiu não dizer. Orlandi (2001, p. 82) defende que “de todo modo, sabe-se por aí que, ao longo do dizer, há toda uma margem de não-ditos que também significam”. Isso se dá também no silêncio de Greta, pois para Orlandi (2001) os silêncios também fazem sentido.

Relembramos, então, que os sentidos não são estáticos. Conforme Eni Orlandi (2001), interpretar um discurso é apoiar-se em um sentido que transita histórica e ideologicamente e, portanto, altera-se. Como vimos, Greta apoia Lili e sua transição e, ao mesmo tempo, teme pela perda do marido. Os significados dos seus discursos movem-se a medida que Lili também se move em um viés diacrônico. “– Ele é assim, não é? Como posso culpar alguém por ser o que é? (EBERSHOFF, 2016, p. 241). Como o discurso de Greta passa a significar? Como aceitação. Essas atualizações ocorrem ao passo que Greta percebe que Einar não apenas se identifica como feminino, como também atrai-se por homens. Embora a sexualidade de Einar não fosse tão aflorada em seu casamento, essa certamente é a identificação mais difícil para Greta.

Relembremos que, segundo Foucault (2015, p. 116), a sexualidade foi atualizada em dispositivo que tem “como razão de ser, e não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhadas [...]. A sexualidade não está ligada a reprodução, tanto é que Einar e Greta não tiveram filhos. Percebemos que Einar não se sentia sexualmente atraído por Greta, inclusive ela afirma que as poucas relações sexuais que tiveram, em sua maioria, foram por iniciativa dela. Entretanto, em relação aos homens, Einar já demonstrava desejos desde a infância. E também, em meio ao seu processo de transição, quando quase concluiu sexo oral com um homem desconhecido em um prostíbulo:

Einar abriu a boca. Teve a impressão de sentir um gosto amargo e quente, e no instante em que pôs a língua para fora da boca e o sujeito deu o passo final à frente, no instante em que teve certeza de que Lili chegara para ficar e que em breve Einar teria de desaparecer, nesse instante ouviu-se uma batida pesada à porta; depois se ouviu outra e Madame Jasmin-Carton entrou gritando, mandando-os sair dali e berrando raivosamente de nojo, enquanto a gata sem rabo miava com tanta violência quanto a dona, como se alguém houvesse acabado de pisar na sua cauda havia muito perdida. (EBERSHOFF, 2016, p. 169, grifos nossos).

Vamos ressaltar que segundo Bento (2006), o gênero não está ligado à sexualidade. Como o corpo significa sexualmente, exteriorizando prazeres através do dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 2015), não está atrelado à transição de gênero; ou seja, se um homem se identifica como mulher e vive a experiência trans, isso não quer dizer que ela deva

ser relacionar com homens, pois isso seria o mesmo que confirmar o binarismo de sexo reprodutivo reforçando a heterossexualidade como norma. Em sua tese, Bento (2006) aponta estudos de transexuais gays e lésbicas e reforça que o sujeito em sua transição de gênero vive a atualização de “gênero” e não de desejo e orientação sexual. Por isso há casos em que homens trans relacionam-se com homens e mulheres trans com mulheres, identificados, dessa forma, como homens transexuais gays e mulheres transexuais lésbicas. São “modalidades relativamente independentes no processo de construção das identidades” (BENTO, 2006, p. 25). Entretanto, há casos em que gênero e sexualidade apresentam-se “colados”, o que é o caso de Lili. Conforme Berenice Bento (2006, p. 212-213), nesses casos:

Tenta-se recuperar a coerência estabelecida pelas normas de gênero, segundo as quais sexualidade e gênero são determinados pela natureza, por meio do esforço da dissimulação. A heterossexualidade do parceiro dará vida ao “meu” gênero. Para que se possa existir na posição do gênero identificado, necessita-se da confirmação dessa posição pelo desinteresse do outro pelo órgão genital.

É por isso que, antes mesmo que surjam questionamentos sobre Einar ser “apenas gay”, refutamos esse paralelismo de gênero e sexualidade. Einar identificava-se como mulher, sentia-se mulher, e, em meio a sua transição, conseguiu identificar a sua sexualidade. Isso não quer dizer que ele “passou a gostar de homens quando virou mulher”, pois, como vimos acima, Einar nunca conseguiu explorar a sua sexualidade com sua esposa, e, desde pequeno, sentia atrações por seu amigo, por exemplo. A experiência trans trouxe para ele um ponto de contato com os seus desejos mais íntimos que estavam, também, em conflito. Consoante Bento (2006, p. 183): “Quando discuti a relação entre transexualidade e estética afirmei que a consciência da existência do corpo-sexuado aparecerá em uma fase da vida em que já há uma identificação com determinadas performances de gênero”.

A essa altura, entendemos que a decisão de Lili em passar pela cirurgia de transgenitalização não estava ligada apenas a sua identificação de gênero, mas também a sua sexualidade reprimida. Bento (2006) afirma que os sujeitos confirmam se identificar com outro gênero por meio de um sentimento. A cirurgia aparece em casos em que os sujeitos trans não se sentem a vontade com o órgão sexual biológico criando um sentimento de repulsa e incapacidade de sentir prazer sexual. A cirurgia pode trazer o sentimento de liberdade e confirmação e coerência entre as performances de gênero. Repetimos que isso não é regra, Bento (2006) aponta que existe uma pluralidade de experiências transexuais e que cada uma é única em si; alguns sujeitos identificam-se com o gênero sem necessitar de cirurgia, bem como sentem prazer com os órgãos genitais que possuem. Alguns transexuais sentem-se confortáveis

apenas com a mudança estética do corpo por meio de hormônios ou implante de silicone, por exemplo. No romance, não temos registros em que constam Lili ter utilizado medicamentos, pois cremos que, naquela época, tais recursos não existiam ou eram extremamente escassos; porém, excitava-se com a mudança que seu corpo alcançou por meio da natação.

Todavia, percebemos que Lili afirmou sua liberdade quando concluiu a cirurgia de transgenitalização, tanto enquanto gênero, quanto da sua sexualidade. Inclusive, Lili não interpretava a cirurgia como uma decisão, e, sim, como “a progressão natural dos acontecimentos” (EBERSHOFF, 2016, p. 251).

A cirurgia de transgenitalização de Lili foi proposta pelo doutor e professor Bolk, quinto e último médico a ser consultado. Utilizaremos um trecho da obra, para exemplificar a concepção do doutor Bolk acerca da cirurgia:

– Posso ajudar seu marido – disse Bolk.

[...]

– Mas, quando eu terminar, ele não será mais seu marido – continuou Bolk, abrindo a maleta. Tirou dela um livro coberto por papel marmorizado verde, com o couro da lombada arranhado e gasto como o assento de uma velha poltrona de leitura. (EBERSHOFF, 2016, p. 206)

Percebemos que, nesse discurso médico, a transexualidade não é abordada como doença. O médico faz uma outra leitura da identidade de Lili e oferece uma ajuda. Isso aconteceu porque Bolk entendeu o conflito identitário de Lili. Ainda que haja alguns deslizes discursivos visto que ele continua na posição de médico – e consequentemente de sentido, pois eles não são estáticos – no enunciado “transformar Einar numa mulher” por meio das cirurgias, devemos nos ater ao fato de que essa transformação seria no âmbito corporal, pois, evidentemente, o médico ofereceu a cirurgia por saber que ali havia uma transição de gênero, do masculino para o feminino; Lili era uma mulher, via-se, sentia-se, identificava-se como uma, e a cirurgia de mudança de sexo foi apenas uma alteração física ao qual Lili almejava para concluir a sua liberdade, como dissemos acima. A remoção do seu pênis era apenas mais uma etapa da transição. Identificamos, inclusive, trechos em que Einar expressa a repulsa que sentia por suas genitálias. Como este:

Dentro da cabana, após entregar a toalha cor-de-rosa à atendente, ela tirava o traje de banho; e aí, se estivesse num transe especialmente forte em relação à própria vida e às possibilidades que se abriam diante dela, soltava um pequeno arquejo ao descobrir que lá embaixo, entre as coxas brancas e arrepiadas, jazia uma certa coisinha enrugada. Aquilo lhe parecia algo tão vil que ela o

escondia, fechando bruscamente as coxas e batendo os ossos dos joelhos; [...]. (EBERSHOFF, 2016, p. 145).

Os discursos negativos a respeito do órgão sexual são resultado de uma relação negativa do sujeito com o seu corpo. Bento (2006) chama isso de abjeção, quando o sujeito trans revela um sentimento de degradação, torpeza e infelicidade com seu corpo sexuado.

“Aquela coisa”, “aquilo”, “um pedaço de carne” são algumas das expressões comuns entre as transexuais femininas para nomear “esse pedaço de carne que tenho entre as penas”. Proferir a palavra “pênis” é tornar-se homem. Mais do que dar vida por intermédio de um ato linguístico, a palavra “pênis” contamina suas identidades. (BENTO, 2006, p. 184-185).

Lili, durante toda a sua transição, buscou a construção e confirmação do gênero ao qual se identificava. O pênis que pertencia ao seu corpo a afligia e, com a cirurgia, ela conseguiu se sentir completa e livre. Para Bento:

Este sentimento de ser ou de estar incompleto, ou mesmo em débito, constitui as contingências identitárias e, muitos/as transexuais, não é a cirurgia que lhes garantirá a coerência identitária que procuram; para outros, porém, a cirurgia pode representar a possibilidade de ascender à condição humana. (BENTO, 2006, p. 160).

Greta também atribuía à cirurgia, por meio de uma carta a qual mandou para Lili na clínica, o discurso de liberdade:

Lili, você às vezes não para e fica imaginando como será quando tudo isso acabar? A liberdade! É assim que vejo isso. É assim que você também vê? Espero que sim. Espero que pense assim, porque é assim que você deve se sentir em relação a isso. É assim que eu me sinto, pelo menos. (EBERSHOFF, 2016, p. 257).

Mais uma vez Greta, se posiciona discursivamente ao lado de Lili. Utilizou a palavra “liberdade” como metáfora ao fim da angústia, fim da espera. No discurso, segundo Eni Orlandi (2001, p. 44), a metáfora não é considerada uma figura de linguagem como na retórica. Para a autora, por meio de seus estudos de Lacan e Pêcheux, a metáfora significa transferência na maneira como as palavras significam. Assim, liberdade para Greta, significa como Lili estará após a cirurgia.

Relembraremos as outras duas cirurgias propostas pelo doutor Bolk e as quais Lili se submeteu. Após a mudança de sexo, durante os exames submetidos, o médico encontrou um

par de ovários em seu abdome. Bolk concluiu que Einar era “realmente feminino. Ou pelo menos parcialmente feminino” (EBERSHOFF, 2016, p. 273) e gostaria de tentar um segundo procedimento. A terceira e última cirurgia foi a tentativa falha de implantar um útero que resultou no óbito de Lili.

Temos portanto, dois momentos distintos. A cirurgia dos transplantes de ovários só foi possível porque Einar tinha ovários “adormecidos” em seu organismo. Em nenhum momento da obra encontramos algo relacionando Einar a um hermafrodita. Conforme os estudos de Berenice Bento (2006) acerca da hermafrodita Herculine (estudada, também, por Foucault), sabemos que o sujeito hermafrodita é aquele que possui em seu organismo as partes dos dois órgãos reprodutores, vagina, útero, ovários, pênis e saco escrotal, por exemplo, um/s sempre sendo mais atenuado/s que o/s outro/s. No caso de Einar, o pênis era o órgão visível, por isso que, desde seu nascimento ele foi categorizado como homem. Para o doutor Bolk, a revelação dos ovários respondia a dúvida sobre os sangramentos que Einar apresentou no início da transição, abrindo margem, então para a fertilidade possível por meio do implante uterino. Mas Einar não se identificava como mulher porque possuía os ovários, ao contrário, ele sentia-se mulher muito antes de os exames detectarem os órgãos. Isso fortalece a afirmação que viemos estudando, até então, de que gênero e sexo não estão interligados. Lili sentiu-se livre após a cirurgia de transegenitalização pelos motivos que explicamos acima. Isso, por si só, já bastava. Entretanto, o poder médico, ao qual Bento (2006) atribui as constatações científicas acerca da transexualidade e as imposições médicas de poder sobre o paciente, decide “tentar”, como destacado nas citações acima, as cirurgias. “Tentar”, metaforicamente como vimos em Orlandi (2001), pode ser interpretado como experimento; por exemplo, não a pedido dela, mas aceito por ela após estar imergida em um poder que afirmava que aquilo poderia ser possível.

Na experiência transexual, a primeira cirurgia não é nenhuma realizada fisicamente. Bento (2006) interpreta que a primeira cirurgia é aquela em que o corpo-sexuado que foi atribuído ao sujeito não faz sentido. Essa operação explana a história, a cultura e os discursos. É a partir de então que se inicia o processo de conflito e negociação com as normas de gênero. Quando um médico impõe, segundos após o nascimento, “ele é menino”, o sujeito cresce, passa pela infância operado pelo discurso médico que impõe como ele irá se portar, o que ele deve se vestir, com que ele deverá se relacionar. Quando ouvimos o discurso “mulher bonita é aquela que usa vestido” estamos sendo cirurgicamente moldados as normas do gênero feminino. Einar sofreu uma cirurgia discursiva logo na infância, quando a mando de sua avó, ele devia reprimir os seus pensamentos, seus desejos.

Conforme Orlandi (2001, p. 48), “nem a linguagem, nem os sentidos, nem os sujeitos são transparentes: eles têm sua materialidade e se constituem em processos em que a língua, a história e a ideologia concorrem conjuntamente”. Dessa forma, a experiência trans é um processo em que o sujeito busca se enquadrar nas normas criadas para os gêneros, sendo essas metamórficas (por meio da história, da ideologia e da língua) e que operam no sujeito sentidos vaporosos, mas que regem, de alguma forma, uma cirurgia, um enquadramento.

Lili, após a sua cirurgia de transgenitalização trocou seu nome nos documentos oficiais. Segundo Bento (2006), esse é o ponto que os/as transexuais buscam para serem reconhecidos como homem/mulher oficialmente pela sociedade, e segundo a autora essa é a principal reivindicação. Einar, agora, era oficialmente Lili Elba, não que antes não fosse; mas, agora, perante as instituições sociais Lili existia.

Vemos, portanto, que o processo de transição é algo doloroso, burocrático e lento. Lili viveu e lutou pelo reconhecimento de sua identidade feminina. Ela reconstruiu-se, moldou-se, atualizou-se e buscou, incansavelmente, o reconhecimento de sua condição humana. O problema é que a sociedade ainda julga os homens e as mulheres trans como doentes, como percebemos, por exemplo, no discurso médico. Ainda vemos, e vimos muito nos estudos de Berenice Bento, que os sujeitos que passam pela experiência trans são taxados como incompletos. Incompletos desde a sua incapacidade de reprodução ou, como vemos em muitos discursos por “não serem homens ou mulheres reais”, pois não nasceram com o pênis ou a vagina que “ditam” o masculino e o feminino. O corpo, portanto, é o real? Nesse viés adequamos o sujeito apenas a seu corpo, e aí criamos uma confusão. “O ‘real’, aquilo que invocamos como o conhecimento naturalizado do eu, é uma realidade que pode mudar” (BENTO, 2006, p. 108).

Lili era real. Lili viveu, se atualizou nas normas de gênero ao qual se identificava e mostrou-se uma mulher incrível, como Greta aludiu em diversos discursos. Lili Elba não copiava uma mulher, ela era. Era porque se sentia uma, se identificava como tal. Percorremos esse caminho, até aqui, mostrando a “representação” da transexualidade no romance por meio da transição de Einar em Lili, seus anseios, suas dúvidas, suas descobertas e adequações. Nessa linha explicativa, Lili não era um monstro, um sujeito doente ou um sujeito irreal; inclusive, a partir desse estudo, afirmamos que nenhum sujeito que vive a experiência trans é. Lili Elba era, apenas e realmente, mulher.

A arte e os gênero sexuais como representação da realidade

Um artista vê aquilo que ainda não existe. Ele ou ela imagina um futuro que outros não conseguem perceber. O artista interpreta a realidade, tornando-a

ainda mais vívida e duradoura. A história de Lili Elbe é uma história de arte, de criação, de imaginar o que virá a ser. É sobre artistas que interpretaram o mundo e seus próprios eus através da sua arte. (EBERSHOFF, 2016, p. 352).

Iniciamos este tópico com essa epígrafe retirada do posfácio da obra *A Garota Dinamarquesa*, de David Ebershoff, a qual nos chamou muito a atenção por relacionar a história de Lili Elbe à arte. A arte está expressa pelo próprio romance e pela prática de Einar e Greta, que são pintores. Concordamos, portanto, quando Ebershoff (2016, p. 352) afirma que “A história de Lili Elbe é uma história de arte”, pois tanto ela, quanto a sua esposa, atualizou seus discursos artísticos e, também, seus discursos enquanto sujeitos. A arte cria-se por meio da mimesis, que, conforme Compagnon (2001, p. 127), “é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo”.

No início da obra de Ebershoff (2016), Einar era classificado como “pintor de pântanos” ou “pintor de sombras”, pois suas telas tinham como principais conteúdos paisagens sombrias e escuras, conforme vemos no exemplo a seguir:

Einar, que era franzino e estava prestes a fazer trinta e cinco anos, pintava de memória o mar de Kattegat durante o inverno. A água era negra e salpicada de branco; tinha um aspecto cruel, pois já fora o túmulo de centenas de pescadores que voltavam a Copenhague com o pescado já salgado. (EBERSHOFF, 2016, p. 11).

E exemplificaremos as telas com pinturas de pântanos:

Einar pintava paisagens tão pequenas que você podia equilibrar as telas nas mãos. Aquele quadro específico era escuro: um pântano ao crepúsculo durante o inverno. Uma linha fina de neve encardida era a única distinção entre o solo esponjoso e o céu. (EBERSHOFF, 2016, p. 34).

Einar copiava o mar e o pântano quando os desenhava? Era possível a sua arte ser a cópia fiel do mundo que o cercava? Como vimos no nosso primeiro capítulo, as considerações de Biziak (2015; 2016) e Candido (1972), além da afirmação de Compagnon (2001) inscrita no primeiro parágrafo deste tópico, a mimesis não é a cópia fiel do mundo. É a interpretação/representação do mundo, não apenas o externo ao sujeito, mas tudo aquilo que o abrange em proporção ao universo, a vida. Dessa forma, Einar não copiava o mundo, as paisagens que conhecia, mas representava nos seus quadros a tristeza do seu ser. Ele utilizava tons escuros e sombrios para representar a realidade dos sentimentos que o cercava. O pântano,

por exemplo, é uma referência ao pântano de Bluetooth, onde cresceu e viveu algumas das suas maiores frustrações: a morte de seu pai e as primeiras repressões de sua sexualidade.

Einar representava as suas versões da realidade nos quadros. A sua experiência de vida era interpretada por ele com tristeza e repassada ao quadro com as características antes descritas. Segundo Compagnon (2001, p. 131):

a *mimesis* não é apresentada como cópia estática, ou como quadro, mas como atividade cognitiva, configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, *práxis* dinâmica que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento.

Assim, percebemos que Einar se reconhecia no que pintava. Durante toda a sua vida, viveu em conflito identitário que resultava em um reconhecimento de mundo infeliz. Entretanto, quando ele mergulhou na sua transição de gênero, após perceber esse conflito, não pintava essas paisagens. Ele não mudou o seu foco na arte, ele simplesmente parou de pintar: “Einar já não pintava. ‘Estou tendo dificuldade para imaginar o pântano’, exclamava ele do seu ateliê, onde mantinha as telas e tintas cuidadosamente arrumadas” (EBERSHOFF, 2016, p. 151). Os sentidos elaborados por Einar em sua arte se transformaram, pois, como nos lembra Orlandi (2001) os sentidos são transitórios, e o não dito também carrega muitos sentidos. Mesmo que, em alguns momentos ele ajudasse Greta nas obras desta, e até gostasse disso, pois colocava a tona sua técnica em pintura, ele não se sentia a vontade em criar sua própria arte.

Afirmamos, então, que o mundo que o nosso protagonista representava em suas telas já não o reconhecia mais. Quando ele afirma que não consegue mais imaginar o pântano significa que uma parte do seu mundo triste agora se dissipou. Se ele não reconhece, como representar? Se agora o mundo mudou de tons, por que pintar as cores densas? A sua realidade, agora, estava apagando os tons desalumiados de antes. Relembramos que, para Biziak (2015), a realidade é o universo em que o sujeito vive e como ele a compreende; portanto, a compreensão de Einar sobre o seu universo, tanto interior quanto exterior, inquestionavelmente, alterou-se. A sua identidade de gênero, antes conflituosa e que resultava em um sujeito também em conflito, passou por uma experiência de transição, de gênero e de sujeito, assim como a transição de representação de realidade em suas telas.

Há, em uma certa altura do romance, uma analogia da maquiagem de Einar com a pintura; um momento em que essa pintura, de certa forma, passou a representar a realidade dele, e Einar via-se como uma tela crua, pronto para receber novos desenhos:

Começara a pensar no estojo de maquiagem como a sua palheta. Pinceladas na testa. Leves toques nas pálpebras. Linhas nos lábios. Faixas misturadas nas faces. Era igual a pintar, como seu pincel ao transformar uma tela em branco no Kategat invernal. (EBERSHOFF, 2016, p. 102).

Analisamos, portanto, que a experiência de transição de Einar para Lili foi deveras importante para a sua compreensão de mundo. Quando Lili atualizou as suas performances de gênero ao feminino, sua versão de realidade também foi atualizada, pois as performances de gênero masculino, as quais Einar antes repetia, são diferentes do feminino. Recapitulando Butler (2016), os gêneros sexuais adquirem vida por meio das performances repetidas de atos, como por exemplo, cabelos longos e vestidos para o gênero feminino. Assim, Lili buscava atender essas performances que, conseqüentemente, alteraram a sua realidade. Ela passou a copiar as performances do gênero feminino? Segundo Bento:

Na versão do masculino e do feminino que os/as transexuais atualizam em suas performances, está o componente mimético, no sentido interpretativo que o termo mimese enseja. Não existe uma forma mais verdadeira de ser mulher ou homem, mas configurações de práticas que se efetivam mediante interpretações negociadas com as idealizações do feminino e do masculino. (2006, p. 104).

Percebemos que Bento (2006) relaciona o termo mimese com a palavra interpretações, e podemos analisar, então, que a performatividade de gênero é uma interpretação do masculino e do feminino. Lili, dessa forma, buscou interpretar o gênero feminino e representou-o em suas performances. Assim como a arte não copia a realidade, concluímos que a transexual feminina não copia uma “mulher de verdade”. Ela interpreta as normas de gênero como todos os sujeitos que se identificam com o feminino o fazem, desde que sigam as normas hegemônicas do gênero identificado. Destacaremos um momento em que Einar, já em meio a sua transição de gênero, busca observar as mulheres de um prostíbulo, afim de interpretar as normas de gênero que elas estilizavam:

Einar vinha visitando a casa de Madame Jasmin-Carton havia quase seis meses; saía à tarde, quando Greta ia ao encontro de colecionadores ou editores de revistas como *La Vie Parisienne* ou *L' Illustration*, que a contratavam para ilustrar suas matérias. Mas não ia lá com a mesma motivação dos outros fregueses, que encostavam os rostos marcados nas janelinhas, com as línguas parecendo criaturas marinhas esmagadas contra o balcão de vidro de um peixeiro. Ele só queria ver as moças tirando a roupa e dançando, para estudar a curvatura e o peso de seus seios, para ver as coxas – estranhamente brancas e trêmulas, como a nata sobre uma tigela de leite fervido – se abrindo e fechando, pois quase conseguia ouvir o barulho dos ossos dos joelhos se

chocando através daquela vidraça engordurada. Também gostava da parte de baixo dos antebraços delas – onde as veias, quentes de vergonha e rancor, fluíam esverdeadas – e do pedaço de carne que se avolumava sob o umbigo, pois essa parte do corpo feminino fazia-o pensar nas almofadas que sustentavam as alianças nos casamentos. Visitava aquela casa para examinar as mulheres, para ver como os membros se ligavam aos troncos naqueles corpos e produziam fêmeas. Como a moça do cabelo preto elétrico baixava o queixo ao segurar distraidamente os seios cremosos. Como a moça que vinha depois dela, uma loura de corpo magro e musculoso, caminhava em semicírculo pela sala negra com os punhos nos quadris, que eram só ossos. Ou como a moça da terça-feira anterior, que Einar jamais vira antes, abria as coxas sardentas e exibia fugazmente a genitália. As coxas fechavam-se rapidamente, e então ela dançava raivosamente, com o suor escorrendo pescoço abaixo, enquanto a imagem do seu sexo fulgurava nos olhos de Einar, [...]. (EBERSHOFF, 2016, p. 141-142, grifos nossos).

Em momento algum da obra, temos indícios de que Lili se transformou em uma dançarina ou prostituta. Ela definitivamente não copiou aquela realidade. Também não copiou os músculos ou o cabelo negro de uma das dançarinas, ela observou, examinou aquele mundo, como vimos no enunciado grifado acima. Estudou a sensualidade, a dança, os corpos definidos e interpretou essas normas do gênero feminino a sua realidade. Inclusive, os momentos em que Greta descreve Lili sempre são com adjetivos voltados a delicadeza e meiguice, tanto nas vestimentas quanto nas atitudes, o oposto das mulheres do prostíbulo.

Não devemos esquecer, de maneira alguma, que a transição de Lili também atualizou a representação da realidade das pinturas de Greta. Greta era uma pintora de retratos, e mesmo que representasse em suas obras a realidade em que estava inserida, a transição de Lili foi responsável por alterar o universo daquela (matrimônio, feminino, de relações, por exemplo), seu estilo de arte e por resultado, a representação de realidade, como não poderia deixar de ser. Assim, Greta passou a pintar retratos de Lili, de diferentes ângulos, em diferentes paisagens e posições. Lili, agora, pertencia ao mundo de Greta, e esta a representava na tela.

As pinturas de Greta alcançaram um nível de vendas muito alto, alavancando a sua carreira. Mas como ela conseguia pintar tantos quadros representando Lili? Ela usava a imaginação. Conforme as considerações de Biziak (2015, p. 8) ao estudar a mimesis para Kant, a imaginação é envolvida pela visão de mundo do produtor, fazendo com que a arte necessite do processo imaginativo.

Compreendemos, portanto, que a imaginação e a interpretação do mundo são extremamente importantes na confecção da arte e da representação da realidade. Elas caminham juntas. Greta pintava Lili, representava-a nos quadros e imaginava diversas paisagens que complementam-se a essa representação. Os discursos em seus quadros carregavam sentidos de

como Lili significava para ela, sempre em campos de flores ou paisagens primaveris, tons claros, com o sol ao fundo e feições alegres, serenas. Essas paisagens também não eram copiadas, e, sim, imaginadas. Os significados da sua arte transitavam com felicidade. Greta interpretava Lili, que pertencia ao mundo daquela, dessa maneira.

A imaginação, para Candido (1972), também é uma característica importante para a escrita do romance ficcional. Ebershoff confirma em sua nota de autor (p. 7-8), que utilizou entrevistas e diários de Lili Elbe como inspiração, visto que se trata de uma história “real”, entretanto a versão apresentada no livro é fruto da sua imaginação. Evidentemente, isso não poderia ser diferente: mesmo que o autor tenha tido acesso a documentos reais e oficiais de Lili, como os diários, que são artefatos que carregam representações intimistas do sujeito, ao escrever uma história sobre Lili, ele não copiou Lili tal qual ela significava no mundo, ele representou Lili por meio da interpretação da história dela:

Outras fontes indispensáveis foram os diários e a correspondência de Lili Elbe, que Niels Hoy er editou e publicou após a morte de Lili sob o título *Man into Woman*, uma biografia híbrida, semificcional. Os diários e as cartas forneceram detalhes factuais críticos sobre a transição de Lili, principalmente tendo em vista os acontecimentos no Capítulo um, o sangramento misterioso e o declínio físico, a jornada de Lili até a Clínica Municipal Feminina de Dresden e sua estada lá. Os trechos do meu livro que lidam com esses incidentes devem muito à recuperação feita por Hoyner das palavras originais de Lili. Apesar disto, eu mudei tantos elementos da história que os personagens destas páginas são inteiramente ficcionais. O leitor não deve procurar neste romance muitos detalhes biográficos da vida de Lili Elbe, e nenhum outro personagem do romance tem relação com qualquer pessoa real, viva ou morta. (EBERSHOFF, 2016, p. 7).

É importante salientar que Ebershoff utilizou, como mecanismo de interpretação para construir a obra, discursos já ditos sobre Lili ou atribuídos a ela. O discurso, segundo Eni Orlandi (2001, p. 30), tem, como condições de produção, o sujeito e o contexto imediato, por meio do qual temos os atos de enunciação e o contexto em sentido amplo, que abrange as circunstâncias sociais, históricas e ideológicas. Os discursos, então, passam a significar nessas condições. O já-dito ao qual Ebershoff se amparou significou (e continua tendo significados transitórios) em algum momento e, por meio do interdiscurso utilizado, então, a memória discursiva pode significar. Consoante Orlandi (2001, p. 31), o interdiscurso é tudo o que fala antes, em outro lugar de forma independente e a memória discursiva é como esse dizer retorna e forma outros discursos com diversos significados. Portanto, Ebershoff adicionou a esses discursos sua interpretação, resultando na expressão artística da sua literatura: a representação de Lili, Greta, a cirurgia, as relações sociais e amorosas, a vida. Simplificando por meio de uma

frase de Orlandi (2001, p. 32) “O que é dito em outro lugar também significa nas ‘nossas’ palavras”.

De acordo com Biziak (2016), o desenvolvimento da ficção romanesca ocorre por meio de como o sujeito interpreta, aceita e pratica a mimesis. Sabemos, portanto, que o autor interpretou a realidade de Lili, representou-a em seu livro, onde alterou o nome das personagens, lugares, acrescentou detalhes e informações, e tudo isso mediante a sua criação imaginativa. Lili Elbe e Gerda foram representadas, no romance, como Lili Elbe e Greta, por exemplo. Podemos considerar que ambas as personagens enquadram-se como esféricas, abordadas por Candido (1972), devido a sua complexidade. Elas surpreendem e transitam por diferentes significados a cada capítulo; Greta por sua devoção, sua força, seu companheirismo que em alguns momentos mostra-se abalado; Lili por acatar da transição uma surpresa de vida, um renascimento. A transição de gênero não envolveu apenas corpos, instituições sociais e aparências, mas sim, relações, sentimentos, posições de sujeitos no mundo. E, aí está a maravilha da arte, das expressões artísticas. A oportunidade de interpretar, reconhecer, representar realidade(s) de maneiras (a)temporais, que produzem sentidos a serem interpretados de diversas maneiras, por diversos olhares, em diferentes gêneros, seja uma arte em tela, um romance artístico, uma ficção de cinema. O que importa é que a arte nos possibilita criar várias representações de mundo ou representar diversos mundos diferentes. Ebershoff fala, sabiamente, sobre isso na entrevista presente no final de seu livro:

Tal como as pinturas altamente estilizadas de Gerda retratam uma versão interpretada de Lili, os esforços de Lili para narrar sua história (as reportagens e seus escritos que virariam *Man into Woman*) constituem uma versão estilizada e interpretativa de sua vida. São fontes cruciais, mas não inteiramente factuais, coisa que eu, como ficcionista, achei libertadora. Afinal, esta é uma história sobre artistas que viveram com o *ethos* de criar, visualizar e formar sua própria realidade. (EBERSHOFF, 2016, p. 358).

Eis, então, o nosso entendimento de representação da realidade. Interpretar, reconhecer, representar por meio dos mecanismos descritos o universo ao seu redor. O conceito de mimesis que propomos, desde o início dessa pesquisa, pode ser atribuído nos dois vieses aqui analisados: arte e gêneros, pois a representação da realidade não existe sem sujeito, conforme afirma Biziak (2016). O sujeito se significa, re-significa, transita e atualiza sua representação de mundo, por meio, obviamente do discurso, pois este está inserido na arte bem como nas performances de gênero que são alimentados por atos discursivos, que têm

significados também transitórios. A arte transita por esses significados e nos agracia com interpretações representadas nas mais diversas expressões.

Considerações finais

Chegados ao final da nossa pesquisa, buscamos analisar a arte e os gêneros sexuais como representação da realidade. Para isso, estudamos a mimesis por um viés contemporâneo no qual a concepção de representação da realidade está diretamente ligada a concepção de sujeito. Enquanto que no início, a mimesis artística é abordada como a cópia fiel do mundo exterior a obra, os estudos diacrônicos de autores e filósofos constatarem que a mimesis é a representação que se ampara na interpretação do universo interior e exterior ao sujeito, que resulta na criação de uma realidade para este. O sujeito, portanto, não copia fielmente o mundo em suas artes, mas interpreta esse mundo e o representa de diversas maneiras, por diversos olhares.

No nosso estudo, os gêneros sexuais foram abordados como performances, que são as repetições dos atos estilizados que ditam as regras socialmente estabelecidas aos gêneros, como por exemplo, cabelos curtos e rostos barbados para o masculino. As performances de gênero ocorrem, dessa forma, por meio da interpretação que o sujeito faz desses atos para que, posteriormente, seja possível efetivá-los. Não existe, entretanto, uma identidade de gênero, mas identidades, que transitam e se reformulam histórica e ideologicamente. Por meio dos nossos estudos, aniquilamos, por completo, com a premissa de que o “gênero é a interpretação do sexo”. Essa interpretação do corpo sexuado é regulada pelo poder médico, religioso, cultural que atribuem o gênero ao órgão biológico atribuindo o gênero feminino ao corpo com vagina e o masculino ao corpo com pênis.

Há, no entanto, sujeitos que sofrem um conflito identitário, que não se sentem a vontade com o gênero atribuído em seu nascimento. Esses são os chamados sujeitos transexuais, que passam por um processo de transição de gênero em busca da adequação ao gênero com que se identifica. Lili Elbe era um sujeito em conflito. O estudo da transexualidade se fez altamente necessário para que fosse possível entender a transição de Einar em Lili. O sujeito que passa pela experiência trans sofre a transição completa enquanto sujeito, suas perspectivas, sua vida, implicando, também, na vida de quem os cerca. Por esse motivo, buscamos analisar, discursivamente, a construção de Lili e as demais personagens que compõem o romance, pois os gêneros, assim como a vida em sua plenitude, são carregados de significados discursivos.

Visto que analisamos um romance contemporâneo, trabalhamos, também, a ideia de mimesis na criação ficcional romanesca. O romance é uma expressão de arte e foi, por meio

dessa que David Ebershoff interpretou e representou Lili Elbe, Gerda, os médicos, os romances, os conflitos e tudo o que permeou uma história real. O autor inspirou-se em uma história que realmente aconteceu e transformou o conteúdo do seu livro em uma obra totalmente ficcional. Gostaríamos de salientar que não buscamos estudar a estrutura do romance contemporâneo, como por exemplo o tempo, espaço e o narrador. O nosso intuito era o de analisar a construção da arte sob o olhar mimético, suas implicações e perspectivas.

Acreditamos que alcançamos o objetivo de analisar um possível funcionamento próximo, do ponto de vista discursivo, entre os gêneros sexuais e a mimesis artística, pois assim como a arte não copia a realidade, os gêneros sexuais não copiam a realidade hegemônica imposta aos sujeitos, mas sim, interpretam as normas e as efetivam nas performatividades. Arte e gênero são capazes de questionar a existência e o mundo e representar o contexto de universo em que os sujeitos estão inseridos. As personagens principais que analisamos representavam as suas realidades em suas telas, e, a medida em que as realidades foram alteradas, as pinturas também sofreram transformações. Não pretendíamos em nenhum momento comparar gênero sexual e arte, mas sim, analisar discursivamente a aproximação de ambas em suas construções.

Esperamos que essa pesquisa contribua para os estudos de gênero assim como contribuiu para o nosso crescimento intelectual. Sabemos que assuntos tão amplos abrem margem para diversas análises e aprofundamentos, e temos, como objetivos futuros, levar essa pesquisa adiante, pois os sentidos transitam pelo tempo e é nele que exploraremos e contribuiremos, ainda mais, para os estudos literários LGBTs.

Referências

BENTO, B. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BIZIAK, J. dos S. **Entre o mítico que dá certeza e o questionamento que dá a dúvida**: os olhares de Herculano e Saramago sobre a realidade histórica de Portugal – Em que(m) você crê? [s./l.]: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

_____. **Entre o claro e o escuro**: Uma poética da angústia em Saramago. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

EBERSHOFF, D. **A garota Dinamarquesa**. Trad. Paulo Reis. 1. ed. Rio de Janeiro: Fábrica 231, 2016.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guillhon Albuquerque. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 3. ed. Campinas: Pontes, 2001.

Recebido em 17/11/2018 Aceito em 14/12/2018
--