

NARRANDO-SE PARA EXISTIR: ANÁLISE DOS PROCESSOS DE OBJETIVADAÇÃO E SUBJETIVADAÇÃO EM *VENENO*

Jeikson Makson da Silva*

Marcos Paulo de Azevedo**

Resumo: Este artigo investiga os processos de subjetivadação e objetivadação de corpos transexuais na série *Veneno* (2020). Justifica-se pela urgência de examinar como o audiovisual atua na normatização e na resistência das identidades trans. A análise fundamenta-se nos estudos discursivos foucaultianos, com ênfase nos conceitos de poder-saber, subjetivadação e práticas de si, articulados à noção do dispositivo da transexualidade, proposta por Bento (2006) a partir de Foucault. Além disso, mobilizam-se as contribuições de Milanez (2019) para pensar as audiovisualidades como regimes de visibilidade e performatividade. Os resultados indicam que a identidade transexual, no regime midiático, emerge como processo discursivo instável, tensionado por disputas entre dominação e resistência.

Palavras-chave: Corpo; dispositivo; subjetivadação; transexualidade.

NARRATING ONESELF TO EXIST: AN ANALYSIS OF THE PROCESSES OF OBJECTIVATION AND SUBJECTIVATION IN *VENENO*

Abstract: This article investigates the processes of subjectivation and objectivation of transsexual bodies in the series *Veneno* (2020). It is justified by the urgency of examining how audiovisual media participates in both the normalization and the resistance of trans identities. The analysis is grounded in Foucauldian discourse studies, with emphasis on the concepts of power-knowledge, subjectivation, and practices of the self, articulated with the notion of the transsexuality dispositif, as proposed by Bento (2006) based on Foucault. Additionally, the study draws on the contributions of Milanez (2019) to conceptualize audiovisualities as regimes of visibility and performativity. The results indicate that transsexual identity, within the media regime, emerges as an unstable discursive process, marked by tensions between domination and resistance.

Keywords: Body; dispositif; subjectivation; transsexuality.

Introdução

Pensar as dinâmicas de constituição dos sujeitos transexuais na contemporaneidade exige o deslocamento das narrativas essencialistas e biologizantes que, historicamente, têm capturado esses corpos por meio de saberes patologizantes, morais e jurídicos. Para além desses enquadramentos normativos que marcam o imaginário social sobre a transexualidade, a socióloga Berenice Bento (2006), referência nos estudos de sexualidade e transexualidade no Brasil, destaca que a desconstrução dessas práticas “deve começar pela problematização da linguagem que cria e localiza os sujeitos que vivem essa experiência” (Bento, 2006, p. 43). Nessa direção, interessa-nos compreender como o discurso opera na objetivação e na subjetivação transexual por meio de imagens, sons e narrativas que circulam no campo audiovisual.

Partimos da compreensão de que os sujeitos transexuais não existem à margem do discurso, mas são por ele constituídos, capturados e tensionados. De acordo com Bento (2006), a transexualidade, enquanto questão epistemológica e política, não diz respeito apenas a um deslocamento de identidade, mas à fratura de um regime de verdade que busca ordenar a diferença sob o signo da coerência entre sexo, gênero e desejo. Essa fratura nos convoca a observar os regimes de produção de verdade que modelam os corpos — e, entre eles, o campo audiovisual se destaca como um espaço privilegiado de enunciação e performatividade.

Nesse contexto, imagens, gestos, silêncios e sons tornam-se operadores de sentido que participam da construção de subjetividades. Nilton Milanez (2019), teórico das audiovisualidades, sustenta que o corpo no audiovisual não é dado, mas fabricado: fabricado pela luz, pela lente, pela edição, pelo som, pela cultura. As imagens dizem ao corpo como aparecer, que expressões performar, quais afetos exibir. O corpo trans, nesse regime, é sempre um corpo em tensão — entre a invisibilidade e a hipervisibilidade, entre o apagamento e a espetacularização, direcionados à construção das subjetividades.

Com base nessas perspectivas, compreendemos que “a materialidade do corpo deve ser analisada como efeito de um poder” (Bento, 2006, p. 89), sobretudo no regime das audiovisualidades, no qual ele “é regido e controlado por uma gama de

leis e regulamentos disciplinarizantes, dizendo ao corpo como ele deve ser, agir, se mostrar e que imagens deve produzir sobre si” (Milanez, 2019, p. 21). Sabendo que as relações de poder determinam, de forma contínua, o que é legítimo ou inválido em um dado contexto econômico, político, histórico e social, podemos afirmar que essas categorias são, em grande medida, produções do poder, inseridas em um discurso que define o que é normal e anormal.

Considerando, portanto, que os corpos transexuais são constituídos e atravessados por relações de poder-saber ao longo de processos sócio-históricos, optamos por utilizar, enquanto método de análise, o arqueogenearológico. Seguindo uma perspectiva foucaultiana, como adotada por Azevedo (2016) em seu estudo sobre a subjetividade *crossdresser*, essa abordagem permite rastrear as condições históricas de emergência dos discursos sobre o corpo transexual, bem como as formas pelas quais esses discursos se articulam aos jogos de poder e saber. Da fase arqueológica, mobilizamos os conceitos de enunciado, formação discursiva e arquivo, fundamentais para apreender como os discursos acerca da transexualidade se organizam, se legitimam e se disseminam no âmbito midiático. Já da genealogia, extraímos as noções de poder-saber, dispositivo, normatividade e resistência, que possibilitam analisar como os saberes sobre o corpo trans são historicamente produzidos, normalizados e tensionados por práticas sociais. A articulação dessas duas dimensões permite compreender os discursos que instituem os corpos trans tanto como objetos de saber quanto como sujeitos de práticas de subjetivação.

Nesse percurso, destacamos o conceito de dispositivo da transexualidade, desenvolvido por Bento (2006) a partir de Foucault, que revela como um complexo de saberes e instituições — médicos, jurídicos, psiquiátricos e religiosos — atua na produção de uma narrativa sobre o que é ser “verdadeiramente” transexual, operando tanto no reconhecimento quanto na regulação dos corpos. Esse dispositivo, ao mesmo tempo que legitima a existência de sujeitos trans sob determinadas condições (cirurgia, hormonioterapia, diagnóstico), produz a exclusão daqueles que escapam às normas de inteligibilidade cisheteronormativas (Bento, 2006).

Enquanto *corpus*, optamos por analisar a série televisiva *Veneno*, presente no serviço de *streaming* Max, por sua relevância cultural, política e simbólica na representação das vivências transexuais na mídia hispânica contemporânea. A trama

dramatiza a vida de Cristina Ortiz Rodríguez (*La Veneno*), figura emblemática da cultura espanhola, ao mesmo tempo em que revela os atravessamentos institucionais, afetivos e midiáticos que marcam a experiência trans. A série, assim, configura-se como um campo oportuno para a análise dos regimes de enunciação e dos jogos de visibilidade que constituem os corpos transexuais no audiovisual.

Frente a esse cenário, buscamos entender as múltiplas formas de construção das identidades transexuais, ambicionando, também, debater como as relações hegemônicas de poder moldam o normal, o patológico e o pecaminoso no audiovisual. Para tal, propomos os seguintes questionamentos: como a institucionalização da identidade trans nas esferas médica e midiática cria um regime de verdade que, por um lado, possibilita o reconhecimento, mas, por outro, reforça padrões cismotivativos? A própria experiência trans pode ser vista como uma estratégia de resistência que desafia as categorias da cismotividade impostas pelo dispositivo da transexualidade e, por consequência, produz novas formas de subjetivação?

Para atender aos objetivos propostos, conduzimos este artigo da seguinte forma: primeiramente, apresentamos esta introdução, na qual delineamos a contextualização do problema de pesquisa, os objetivos do estudo e os fundamentos teórico-metodológicos; em seguida, desenvolvemos uma seção teórica, na qual discutimos os conceitos foucaultianos de corpo, saber-poder, regimes de verdade, dispositivo, subjetivação e tecnologias de si, articulando-os à noção de dispositivo da transexualidade proposta por Bento (2006) e à teoria das audiovisualidades de Milanez (2019); posteriormente, conduzimos a análise do *corpus* audiovisual da série *Veneno*; por fim, apresentamos nossas considerações finais, nas quais sintetizamos os principais achados e implicações críticas da pesquisa.

1 A produção discursiva dos corpos: saber, poder e verdade em Foucault

A noção de corpo nos estudos foucaultianos é multifacetada, englobando uma crítica ao essencialismo biológico e à ideia de um corpo natural desvinculado de significados culturais, históricos e políticos nas sociedades modernas. Para Foucault (1987), o corpo não é apenas uma entidade biológica, mas uma superfície de inscrição histórica e política, um artefato produzido pelas relações de poder-saber que o

atravessam. A produção discursiva dos corpos é, assim, inseparável da constituição de regimes de verdade que operam não como reflexo do real, mas como dispositivos que configuram o que se pode ver, dizer e fazer em determinadas formações históricas (Foucault, 1998).

É nesse horizonte que se inscrevem as articulações entre saber e poder: o saber não é um campo neutro de descrição objetiva, mas uma prática atravessada por relações de poder que definem os critérios do que conta como verdadeiro, legítimo ou autorizado. O discurso, nesse sentido, não é apenas um enunciado linguístico, mas uma prática material que produz realidades, regula comportamentos e modela subjetividades. Foucault (1998) denomina de “regimes de verdade” esses arranjos históricos em que se estabelece uma “política geral da verdade”, ou seja, os modos específicos pelos quais uma sociedade valoriza certos discursos em detrimento de outros, investindo neles mecanismos de autoridade, saber científico, normatização e institucionalização. Dessa forma, compreendido como efeito de práticas discursivas e relações de poder, o corpo, longe de ser um suporte passivo, torna-se campo privilegiado da ação política e epistêmica.

Esse processo de subjetivação e normatização dos corpos encontra sua expressão mais contundente na emergência das ciências humanas nos séculos XVIII e XIX, que Foucault (1999) analisa como fundamentais para a constituição de um novo modo de governar a vida — o biopoder. Nesse regime, o corpo torna-se simultaneamente objeto de conhecimento e alvo de intervenções disciplinares. A disciplinarização e a medicalização dos corpos não apenas descrevem uma realidade corporal, mas a constituem discursivamente, delimitando os modos possíveis de ser, existir e resistir. A produção da verdade sobre o corpo, nesse sentido, é inseparável dos mecanismos de controle social que atravessam as instituições modernas. Como afirma Foucault (1999), a modernidade não silenciou o sexo ou o corpo, mas os colocou sob uma vigilância intensiva, operando uma proliferação de discursos normativos que passaram a governar os prazeres, os comportamentos e os modos de vida.

Esses mecanismos de controle discursivo e disciplinar encontram, no campo da transexualidade, uma zona de intensificação e complexificação. O corpo transforma-se simultaneamente um campo de patologização e um território de resistência.

Os discursos médicos, jurídicos e midiáticos operam como instâncias de produção de verdade sobre a transexualidade, determinando quais corpos são considerados legítimos, reconhecíveis e “verdadeiramente” trans. A verdade, aqui, não é um dado, mas um efeito da regulação discursiva. Como propõe Bento (2006), ser “verdadeiramente” transexual é, muitas vezes, corresponder a uma série de critérios normativos instituídos por dispositivos médicos e legais, que operam sobre o corpo como forma de controle, mas também de constituição subjetiva.

Portanto, compreender a produção discursiva dos corpos trans exige interrogar os modos pelos quais o saber, o poder e a verdade se articulam historicamente para legitimar certas identidades e inviabilizar outras. A transexualidade, ao tensionar as fronteiras entre o sexo, o gênero e o corpo, escancara a natureza discursiva de todas essas categorias, revelando que não há essência por trás das identidades, mas jogos de verdade que produzem, regulam e subjetivam os corpos a partir de regimes históricos específicos. A crítica foucaultiana nos convida, assim, a desnaturalizar os discursos de verdade e a localizar, na própria materialidade do corpo, os efeitos de uma história que o molda incessantemente.

2 Subjetivação, práticas de si e o dispositivo da transexualidade

Se, como discutido anteriormente, os corpos são produzidos por práticas discursivas que os atravessam e os investem de inteligibilidade normativa, torna-se necessário, agora, deslocar o foco da análise para o modo como esses corpos, submetidos a tecnologias de saber-poder, tornam-se sujeitos. A subjetivação, em Foucault (1995), não deve ser entendida como uma interioridade espontânea, mas como o efeito de relações históricas que articulam sujeição e agência: somos constituídos pelas forças que nos capturam, mas também capazes de nos constituirmos a partir delas.

Ao propor a arqueogenealogia como método de análise crítica, autores contemporâneos articulam os enfoques arqueológico e genealógico desenvolvidos por Foucault, recusando a ideia de uma origem única e estável do sujeito e convidando a uma investigação que desnatura sua pretensa universalidade. Na fase arqueológica de sua obra, o filósofo se dedica a mapear os regimes discursivos que delimitam o

campo do dizível e do pensável, permitindo compreender como, em determinadas formações históricas, emergem categorias como louco, criminoso, doente ou sexualmente desviado (Foucault, 1987). Já na fase genealógica, Foucault (1999) desloca sua atenção para as práticas e técnicas de poder que atravessam os corpos e os modos de vida, revelando a constituição do sujeito como um campo de lutas, normatividades e resistências.

É nesse terreno que se insere o dispositivo da transexualidade, tal como formulado por Bento (2006). Para a autora, o dispositivo opera por meio de uma rede de discursos médicos, jurídicos e psicológicos que define o que é ser “verdadeiramente trans”, delimitando os caminhos legítimos para o reconhecimento identitário. Esse dispositivo, ao mesmo tempo em que possibilita o acesso a determinadas formas de existência — como o nome social, os tratamentos hormonais ou as cirurgias —, submete as subjetividades trans a um intenso processo de regulação. O sujeito transexual, assim, é capturado por uma matriz de inteligibilidade que exige comprovações, diagnósticos e adequações, funcionando como um ponto de condensação das forças de poder-saber sobre o gênero (Bento, 2006).

Nesse contexto, a subjetivação trans ocorre sob múltiplas camadas, sendo atravessada por discursos médicos que patologizam, por legislações que regulamentam, por discursos religiosos que condenam, e por representações midiáticas que frequentemente espetacularizam essas existências. Desta maneira, a genealogia permite compreender como esses discursos não apenas descrevem uma realidade, mas a produzem historicamente, constituindo o sujeito trans como um efeito de práticas discursivas e dispositivos de normalização.

Contudo, em textos como *Tecnologias de si*, de 1982, Foucault também nos convoca a pensar a constituição ética do sujeito, ou seja, os modos pelos quais os indivíduos, a partir das normas que os constituem, exercem sobre si mesmos práticas de resistência, de cuidado e de reinvenção. Para ele, trata-se de investigar não apenas como fomos “feitos sujeitos”, mas como nos tornamos agentes de nossa própria subjetivação. As práticas de si, enquanto exercícios ético-políticos sobre o próprio corpo e a própria existência, revelam a potência criadora de subjetividades dissidentes.

No campo da transexualidade, Bento (2006) tensiona a constituição dos sujeitos trans por meio do conceito de dispositivo da transexualidade, que dialoga diretamente com a noção foucaultiana de dispositivo enquanto rede heterogênea de saberes, discursos, práticas e instituições. A travessia de gênero, nesse sentido, não se reduz à adequação a uma identidade prescrita, mas pode assumir a forma de uma invenção de si, de uma prática crítica e afirmativa que reinscreve o corpo e o desejo fora dos marcos da cisgenerideade. Trata-se, portanto, de compreender o sujeito trans não apenas como objeto de regulação, mas como produtor de outras possibilidades de existência, ainda que sob condições de subordinação (Bento, 2006).

Nessa direção, a subjetivação torna-se um campo estratégico para a análise das resistências. Não como um lugar de liberdade absoluta, mas como a possibilidade de romper com os efeitos mais intensos do poder por meio da criação de novos modos de vida. Como observa Foucault (1995), a resistência não está fora do poder, mas é imanente a ele, e é justamente por isso que os sujeitos trans, mesmo constituídos por normas cisheteronormativas, podem subvertê-las, desorganizá-las e reinventar-se em processos éticos e estéticos de si.

Assim, a articulação entre arqueologia e genealogia permite uma leitura crítica da produção discursiva e institucional da transexualidade, ao passo que a dimensão ética, presente nos últimos escritos de Foucault (2004), amplia essa leitura para o campo da experiência, do desejo e da constituição criativa dos sujeitos. A subjetivação trans, nesse escopo, pode ser lida como uma travessia entre sujeição e agência, como uma prática de invenção de si diante das normas que regulam e limitam os modos de ser.

3 Audiovisualidades e a fabricação dos corpos no regime da imagem

A compreensão do corpo como artefato discursivo e histórico, tal como proposto por Foucault (1998), adquire novos contornos ao ser atravessada pelo regime contemporâneo da imagem. Nesse contexto, a imagem não apenas representa, mas constitui os corpos — define suas formas de aparecer, de existir e de ser reconhecido. O corpo, aqui, não é anterior à imagem, muito pelo contrário, ele é moldado, investido e normatizado por ela. Como afirma Milanez (2019), no campo das

audiovisualidades, o corpo não é um dado ontológico, mas uma construção técnico-discursiva forjada por elementos como luz, câmera, som, plano, enquadramento e narrativa. Trata-se de uma superfície sensível sobre a qual se inscrevem discursos de verdade.

Diferentemente de uma simples exposição midiática, o conceito de audiovisualidade deve ser compreendido como um regime de produção de enunciados que fabrica materialidades e subjetividades. Para Milanez (2019), a audiovisualidade pode ser entendida como uma tecnologia de poder que regula os modos como os corpos aparecem, e em que condições são autorizados a existir publicamente. Nesse regime, o corpo trans se converte em campo de disputa, por um lado, alcança visibilidade política e cultural; por outro, é submetido a estereótipos, apagamentos e hipervisibilizações que reforçam o controle simbólico sobre as dissidências de gênero.

Essa tensão entre visibilidade e normatividade adquire contornos ainda mais complexos quando pensada a partir das transformações contemporâneas nas formas de governamento dos corpos. Milanez (2019, p. 22) argumenta que “o corpo ocupa um espaço geográfico, institucional e biopolítico, cujo elemento visual instaura o lugar do olho da vigilância”. Para o autor, vivemos sob um regime em que os dispositivos de poder-saber se articulam com a produção audiovisual, produzindo corpos não apenas por meio da vigilância ou do discurso, mas pela espetacularização midiática e pelo controle afetivo. A imagem, nesse regime, já não é mera representação, mas um operador normativo que captura, legitima ou inviabiliza as formas de vida dissidentes.

O corpo trans, nesse cenário, não é apenas objeto de discurso, mas produto e produtor de regimes de visibilidade. O audiovisual torna-se uma arena onde se joga a inteligibilidade do gênero, muitas vezes nos termos da cisnatividade. Articulando gênero, tecnologia e regimes de saber em seus escritos, Paul Preciado (2020) destaca que as narrativas que ganham espaço frequentemente reiteram trajetórias hegemônicas, que exigem sofrimento, cura, redenção ou conformidade ao binarismo. Assim, o audiovisual, por vezes, articula-se como um dispositivo de disciplinarização simbólica, impondo formas legítimas de ser trans e de contar essa experiência.

Contudo, mesmo atravessado por forças de normalização, o regime audiovisual não é unívoco. Ele também pode ser apropriado, deslocado e subvertido por práticas contra-hegemônicas que reinscrevem o corpo trans como espaço de invenção. As tecnologias de si — enquanto práticas ético-políticas pelas quais o sujeito age sobre si mesmo — encontram no audiovisual um território fértil para a reinvenção da narrativa de si. É nesse ponto que a imagem deixa de ser apenas instrumento de controle e se torna também meio de resistência e agência. A exposição midiática, quando reapropriada por sujeitos trans em seus próprios termos, pode funcionar como contra-conduta — como afirmação dissidente que desafia os marcos da cisheteronormatividade.

Pensar as audiovisualidades, portanto, é compreender o corpo como efeito de práticas técnicas, discursivas e políticas, e não como essência prévia. O campo da imagem torna-se, assim, uma arena de luta simbólica, na qual os corpos trans são simultaneamente capturados e insurgem; regulados e reinvestidos de sentido; invisibilizados e hiperexpostos — mas sempre em disputa. A imagem, nesse escopo, não apenas mostra, ela constitui. E é nesse gesto constitutivo que também se abre a possibilidade de reconfigurar o sensível, de produzir outras verdades e de fabricar novas formas de vida.

4 A (r)existência dos corpos transexuais em *Veneno*

Como previamente mencionado nas linhas introdutórias deste artigo, buscamos entender os processos de objetivação e subjetivação dos corpos trans, problematizando os discursos institucionalizados que, por muitas vezes, consideram esses indivíduos como párias da sociedade. O corpus desta análise compreende duas cenas e três diálogos extraídos do quarto episódio da série televisiva *Veneno*, intitulado “*The Curse of the Onassis*”, disponibilizado pelo serviço de streaming Max. As duas primeiras cenas são acompanhadas, respectivamente, por um diálogo cada, enquanto o terceiro diálogo ocorre de forma subsequente à segunda cena, compondo a última parte do recorte analisado.

Esta série, para além de retratar o processo de constituição e trajetória de vida da emblemática transexual Cristina Ortiz Rodríguez, conhecida mundialmente por *La*

Veneno, resgata histórias de outros personagens da comunidade LGBTQIAPN+ que por sua vida cruzaram. Frisamos que para essa delimitação de cenas, o princípio de escolha recaiu sobre aquelas em que foi possível identificar os mecanismos de interferência e perpetuação das relações de poder-saber que comumente são institucionalizadas por meio do dispositivo da transexualidade sobre o processo de construção dos gêneros dissidentes no regime de audiovisualidades.

Cristina Ortiz Rodríguez, conhecida publicamente como *La Veneno*, foi uma das primeiras mulheres transexuais a alcançar projeção midiática na Espanha. Nascida em 1964, sua trajetória foi marcada por múltiplas formas de violência institucional, exclusão social e resistência. Tornou-se figura pública na década de 1990 ao participar de programas de televisão que a projetaram nacionalmente, ao mesmo tempo em que expunham seu corpo e sua identidade como espetáculo. Sua vida e morte — cercadas de controvérsias — são emblemáticas dos modos como a sociedade cismática consome, disciplina e silencia corpos trans. A série *Veneno*, baseada em sua autobiografia escrita por Valeria Vegas, é tanto um tributo quanto uma crítica aos dispositivos de visibilidade e exclusão que marcaram sua existência.

Antes de analisar as cenas, cumpre esclarecer que a narrativa da série não segue uma linearidade cronológica ou temporal. Por meio de digressões entre relatos de memórias paralelas à atualidade, conhecemos Joselito — ou José Antonio Ortiz Rodríguez — que, posteriormente, ao reconhecer sua identidade como mulher, adota o nome Cristina Ortiz Rodríguez e se apresenta ao mundo como *La Veneno*. No ano de 1994, ainda sob o nome de Joselito, porém já em processo de transição, Cristina sofre sua primeira interdição institucional. A repressão ocorre em seu local de trabalho, um hospital, quando um paciente recusa atendimento devido ao cabelo descolorido de Cristina, que foge ao castanho habitual. Seguinte ao ocorrido, Cristina é convocada a prestar esclarecimentos ao que acreditamos ser o responsável pela direção do hospital.

Imagen 1: Cena da série.



Fonte: Série televisiva *Veneno*, na Max (2020).

A imagem em questão, analisada sob os estudos sobre as audiovisualidades, proposto por Milanez (2019), revela e reforça um cenário de interdição e opressão marcado por um embate entre identidade e institucionalidade. A composição visual da cena, caracterizada por uma paleta de cores frias e sombrias, evoca uma atmosfera densa e carregada de tensão. A iluminação desempenha um papel fundamental na construção desse efeito, com um parcial foco de luz sobre a personagem central enquanto o restante do ambiente permanece obscurecido, reforçando a sensação de isolamento e vulnerabilidade.

Os elementos cenográficos, como os arquivos desorganizados, os modelos anatômicos expostos e os diversos objetos sobre a mesa, contribuem para a representação de um ambiente burocrático e institucional. Tais elementos não apenas conferem realismo à cena, mas também simbolizam a rigidez normativa do espaço hospitalar, onde a personagem, uma mulher transexual em início de transição, vê-se convocada a prestar esclarecimentos sobre a recusa de um paciente em ser atendido por ela. A disposição da personagem no centro da imagem, cercada por fichários e documentos, sugere um contexto de vigilância e controle, no qual sua presença é questionada e sua identidade, posta à prova, de tal modo que “o corpo é imagem, uma vez que da sua constituição fazem parte o olhar e o ver de uma determinada posição de sujeito” (Milanez, 2019, p. 21).

O enquadramento e a linguagem corporal da personagem reforçam essa narrativa de interdição. Sua postura rígida e sua expressão facial denotam tensão, ansiedade e, possivelmente, resignação diante da situação. A recusa do paciente,

aliada à conivência da direção, expõe a institucionalização de práticas que deslegitimam corpos trans, relegando-os a espaços de exclusão e invisibilidade. Tal situação exemplifica o dispositivo da transexualidade, segundo Bento (2006), que articula saberes médicos, jurídicos e sociais para regular e normatizar corpos e identidades trans, muitas vezes por meio de interdições e patologizações.

Esta análise da materialidade visual da cena evidencia, portanto, não apenas o embate entre identidade trans e instituições normativas, mas também o modo como o dispositivo da transexualidade produz sujeitos ao mesmo tempo que os submete e exclui, configurando processos de objetivação, nos quais o corpo trans é transformado em objeto de controle e disciplina. Realizada essa análise da materialidade visual, impõe-se, então, a necessidade de refletir como as construções discursivas enunciadas pelos personagens operam na legitimação ou na subversão das categorias de gênero, evidenciando os tensionamentos, deslocamentos e reinscrições que atravessam o campo das identidades dissidentes sob a influência do dispositivo da transexualidade. No decorrer da cena, eis o diálogo:

(Facundo) Por que você jogou a bandeja?
(Cristina) Já falei. Foi ele quem jogou a bandeja.
(Facundo) Aquele velho nem consegue se mexer.
(Cristina) Facundo, ele me odeia. Ele não quer me ver. Tento lhe servir e ele joga fora. Ele olha para mim com despeito. Ele me odeia. Já falei!
(Facundo) Escute, não é a primeira reclamação que tivemos sobre o seu comportamento.
(Cristina) Que comportamento?
(Facundo) Seu mau comportamento, José Antonio. Seu comportamento, como se veste... Isso aqui é um hospital, caramba. Nem mesmo de uniforme você parece... normal. Sua vida não é da minha conta, mas... este não é o seu lugar.
(Cristina) Facundo, preciso deste emprego.
(Facundo) Sinto muito, Joselito. Sei que vai encontrar um lugar que combine com o seu... E uma coisa não tem nada a ver com a outra. Aceito sua decisão. Tenho um primo que mora em Barcelona. Ele é como você, ele é engraçado...

No diálogo apresentado, é possível observar um complexo jogo de relações de poder que submete o sujeito trans a um conjunto de expectativas sociais e profissionais cis heteronormativas. Ao comentar “seu mau comportamento, José Antônio”, Facundo impõe a Cristina uma expectativa de conformidade e recorre a uma prática de coerção ao chamá-la pelo nome completo, remetendo-a a seu papel de

gênero designado ao nascimento. Esse uso nominal — prática que Foucault (1998) aponta como instrumento de poder para submeter e disciplinar o sujeito — revela um mecanismo de deslegitimização de sua identidade, enxergando-a como um homem e, ciente disso, exigindo que ela aja conforme tal pressuposição.

A crítica ao "comportamento" e ao modo de vestir é um modo de reforçar a cismodernatividade que estabelece uma padronização corporal e comportamental para os gêneros, excluindo e patologizando os desvios dessas normas. O conceito foucaultiano de poder-saber aqui se manifesta no enunciado "Nem mesmo de uniforme você parece... normal", que legitima um regime de verdade no qual a "normalidade" é definida pelo enquadramento cisneteronormativas e sua transgressão é punida com exclusão e estigmatização.

Esse tipo de comentário não apenas expõe a imposição de normas de gênero, mas também evidencia o processo de marginalização e estigmatização ao qual os indivíduos que não se enquadram nesses padrões estão sujeitos, como discute Bento (2006). Cristina, ao ser tratada de maneira diferenciada, mostra como as identidades de gênero não normativas são desconstruídas, ridicularizadas e marginalizadas. O tratamento que ela recebe, principalmente por meio da crítica ao seu modo de vestir, reflete a violência simbólica que a sociedade exerce sobre pessoas trans, em espaços como o hospital, que deveria ser um local de acolhimento e cuidado. Ao afirmar "ele me odeia", Cristina tenta expressar, não só a frustração diante do tratamento recebido, mas também a violência emocional que sofre ao ser constantemente desumanizada e marginalizada por sua identidade de gênero.

O diálogo também ilustra a resistência e a busca por aceitação de Cristina. Quando diz "preciso deste emprego", ela evidencia a necessidade de pertencimento a uma estrutura social que, em muitos casos, a rejeita. Sua insistência em ser aceita em um contexto que não valida sua identidade é uma manifestação clara das dificuldades que pessoas trans enfrentam ao tentar se inserir em espaços que não reconhecem sua diversidade de gênero.

Ao dizer "ele é como você, ele é engraçado", Facundo tenta desviar Cristina de um espaço de conflito imediato, como o hospital, e projetá-la para uma categoria que, embora "diferente", parece mais "aceitável" em outro contexto. No entanto, a referência ao primo de Facundo, que "é como você", ao ser seguida de "ele é

"engraçado", implica um olhar exotificador e redutor sobre a identidade de Cristina. A palavra "engraçado", nesse caso, não apenas reduz a identidade de gênero não normativa de Cristina a uma característica superficial, mas também sugere que essa diferença deve ser, de alguma maneira, tolerada ou aceita apenas na medida em que seja apresentada de forma "divertida" ou "não ameaçadora". Isso, por sua vez, reflete o processo de invisibilização e desumanização das identidades transexuais, tratando-as como algo exótico ou curioso, mas que, por ser considerado "engraçado", é absorvido de forma mais palatável, sem representar uma ameaça real às estruturas normativas de gênero.

Em suma, o diálogo expõe as relações de poder e a imposição das normas de gênero, conforme abordadas por Bento (2006), revelando como a sociedade, ao desconsiderar ou marginalizar as identidades de gênero que fogem ao escopo cisheteronormativo, reflete um processo de estigmatização e violência simbólica. As experiências de marginalização, as tentativas de inserção em espaços excluidentes e a luta constante por reconhecimento e aceitação permeiam as trajetórias dos sujeitos trans, evidenciando a urgência de um olhar crítico sobre as normas que regem a sociedade.

Posteriormente, para fins de contextualização da segunda e última cena a ser analisada, precisamos frisar que esta, por sua vez, passa-se no ano de 2006, em Madri. Ao tomarem conhecimento sobre a criação do livro que relata as experiências de vida de *La Veneno*, o qual está sendo escrito por Valeria Vegas, um programa de TV decide convidar Cristina para um teste do polígrafo.

Figura 2: Cena da série.



Fonte: Série televisiva *Veneno*, na Max (2020).

Primeiramente, devemos observar a disposição dos elementos cênicos e dos participantes do programa. A protagonista da cena, Cristina, está vestida com um figurino chamativo e sentada de maneira que evidencia sua expressividade corporal. Sua posição frontal, em contradição com a postura do homem que opera o equipamento do teste do polígrafo, remete às dinâmicas de controle e exposição midiática. A audiência ao fundo, com expressões diversas, reforça a interação entre os espectadores e o evento midiático.

É preciso compreender a mídia não apenas como um repositório de discursos, mas como uma instância ativa de produção de saberes. Conforme argumenta Foucault (2004), os dispositivos de poder se atualizam por meio de tecnologias que capturam, organizam e disseminam verdades. No caso do regime audiovisual, os programas televisivos atuam como operadores de verdade sobre os corpos, sexualidades e identidades trans, performando, segundo Milanez (2019), uma pedagogia dos afetos e das normalizações. A série *Veneno*, nessas circunstâncias, é simultaneamente espaço de espetacularização e campo de disputa simbólica em torno da legitimação das subjetividades dissidentes.

Podemos compreender a cena dentro de uma construção imagética que reforça estereótipos e dramatizações, transformando a trajetória de uma pessoa trans em um espetáculo televisivo. A pergunta destacada na tela, que em tradução literal corresponde a “Quantas mentiras ‘La Veneno’ contará ao polígrafo?”, sugere uma

predisposição à desconfiança e reforça a ideia de que a identidade e as vivências da entrevistada devem ser constantemente verificadas e validadas por um sistema normativo. Nesse sentido, a espetacularização da transexualidade aqui é um dispositivo que instrumentaliza o “diferente” para entretenimento, mantendo, ao mesmo tempo, a marginalização simbólica.

A expressão corporal da protagonista, porém, também pode ser lida como uma estratégia de resistência. Sua postura segura e seu olhar direcionado parecem desafiar a estrutura do programa, ressignificando sua presença não apenas como um objeto de avaliação, mas como uma pessoa que agencia sua própria narrativa, contestando a objetificação e subvertendo as dinâmicas de poder mediadas pela mídia. O caso de Cristina exemplifica a tensão entre a visibilidade trans e a espetacularização midiática, evidenciando, assim, as dinâmicas de poder que perpassam a representação de identidades dissidentes no espaço televisivo.

Em Foucault (1995), a noção de resistência é inseparável do funcionamento do poder. Todo exercício de poder implica a possibilidade de resistências, de reações imprevistas e de fissuras nos modos de sujeição. Essas resistências não são exteriores ao poder, mas operam no mesmo campo de forças, permitindo que os sujeitos criem modos de existência dissidentes, mesmo sob intensa normatividade. Por esses motivos, ao longo das cenas analisadas, buscamos identificar não apenas os mecanismos de disciplinamento, mas também os gestos, os dizeres e as performances que tensionam, recusam ou subvertem as verdades impostas ao corpo trans.

Concluída essa análise da materialidade visual em questão, avançaremos agora para uma abordagem centrada no dispositivo da transexualidade, tal como se manifesta nas falas dos personagens envolvidos na cena. Isto é, buscaremos compreender as estratégias discursivas mobilizadas pela protagonista na negociação de sua identidade, observando de que maneira sua performance desafia, reitera ou ressignifica as representações midiáticas que lhe são impostas. Para isso, vejamos o diálogo inicial do programa:

(Apresentador) Ela está pronta. Cristina “*La Veneno*”. Um brinquedo destruído pela nossa televisão.

(Cristina) O sujo falando do mal lavado, como se atreve?

(Apresentador) Bem, *Veneno*, com sorte, não acabarei sendo um brinquedo quebrado como você.

O primeiro enunciado do apresentador, “Ela está pronta. Cristina ‘*La Veneno*’. Um brinquedo destruído pela nossa televisão”, revela a lógica de exploração e desumanização da transexualidade na mídia. O termo “brinquedo destruído” carrega uma forte conotação de exploração e objetificação. No funcionamento do dispositivo da transexualidade, conforme argumenta Bento (2006), a transexualidade muitas vezes é apresentada pela sociedade como um espetáculo, uma performance pública sujeita à fruição da audiência. A transexualidade, nesse caso, é tratada como um produto para consumo público, mas ao mesmo tempo é desvalorizada e ridicularizada, uma vez que “destruída” remete à ideia de algo descartável e não plenamente humano.

A escolha lexical da palavra “brinquedo” é particularmente significativa, pois remete a algo descartável, manipulável e desprovido de agência própria. Isso porque, brinquedos são objetos destinados ao entretenimento, utilizados até que percam sua utilidade e sejam substituídos ou descartados. Além disso, a metáfora insere Cristina em uma lógica infantilizante, na qual sua existência é equiparada a algo efêmero e superficial, como se sua identidade fosse um artifício passível de desgaste e descarte. Desse modo, a construção discursiva a reduz a um objeto de consumo midiático, cuja exposição pública e eventual deterioração são tratadas como elementos naturais do espetáculo televisivo.

No entanto, a resposta de Cristina, “O sujo falando do mal lavado, como se atreve?”, manifesta uma resistência contra a tentativa do apresentador de rebaixá-la. Cristina, ao fazer uso dessas palavras, sugere que a atitude do apresentador de criticar a sua trajetória de vida é hipócrita, pois ele próprio não está em posição moral ou ética de fazê-lo. Este é um exemplo de como as subjetividades trans são frequentemente desqualificadas e deslegitimadas, enquanto as figuras de poder — como o apresentador, parte da estrutura midiática dominante — mantém sua autoridade sobre os corpos trans, mesmo que de maneira cínica. Ao invocar essa frase, Cristina subverte a posição de vulnerabilidade e reflete a resistência das subjetividades trans contra a naturalização de sua opressão.

Por sua vez, a resposta do apresentador, “Bem, *Veneno*, com sorte, não acabarei sendo um brinquedo quebrado como você”, segue a lógica de desqualificação da identidade de Cristina, novamente recorrendo à metáfora do “brinquedo quebrado”. Aqui, a desumanização da personagem se intensifica. O apresentador sugere que, ao contrário de Cristina, ele, homem cis supostamente heterossexual, não sucumbirá ao desgaste ou à destruição causada pela sociedade, implicitamente alegando que ela, como mulher transexual, está fadada a um destino de desintegração, fracasso e marginalização.

Segundo Bento (2006), a transexualidade é tratada como uma "anormalidade" que precisa ser corrigida ou deslegitimada pela sociedade. Essa dinâmica de marginalização se materializa nesse diálogo, no qual a transexualidade de Cristina é reduzida a algo que precisa ser descartado ou desfeito para que a ordem normativa e cismaterialista seja mantida. O apresentador, ao fazer essa referência, reforça o papel da mídia em disciplinar e, ao mesmo tempo, explorar as identidades trans, reduzindo-as a objetos de espetáculo, muitas vezes negando-lhes a humanidade e a dignidade. Para corroborar esses apontamentos, avaliemos um outro diálogo no decorrer do teste do polígrafo:

(Apresentador) Voltando à pergunta “você começou a vender o seu corpo por dinheiro porque você é transgênero e ninguém a contrataria?”. A resposta de *La Veneno* foi “sim” e o detector de mentiras diz que... é uma mentira.

(Comentarista 1) Foi pega!

(Comentarista 2) Sua história é baseada em uma mentira.

(Comentarista 3) Exatamente.

(Cristina) O que disse? Eu não entendi.

(Apresentador) Cristina, você está mentindo.

(Comentarista 1) Você mentiu, querida. Está mentindo.

(Comentarista 2) É porque você gostava, Cristina.

(Cristina) Eu não estou mentindo. Naquela época, você não arrumava emprego se fosse transgênero.

O diálogo apresentado reforça e aprofunda as dinâmicas do dispositivo da transexualidade, conforme discutido por Bento (2006), evidenciando a forma como discursos normativos operam na deslegitimação das experiências trans e na imposição de um regime de verdade cismaterialista. A cena retrata um contexto em que Cristina tem sua vivência submetida a um processo de escrutínio público, no qual sua

narrativa sobre a prostituição e a marginalização da população trans é posta em xeque por meio de um instrumento de suposta objetividade e imparcialidade: o detector de mentiras.

O questionamento do apresentador já contém em si um viés problemático, pois parte do pressuposto de que a prostituição de Cristina está necessariamente vinculada à sua identidade trans, em um movimento que reduz as experiências trans a um ciclo de marginalização, em que a única possibilidade de existência fora da norma cisgênera é a exclusão social e econômica. O uso do polígrafo como mecanismo de validação reflete o que Foucault (1998) discute sobre os regimes de verdade que, neste caso, operam sobre os corpos trans: a verdade sobre a experiência trans não pertence ao próprio sujeito, mas é constantemente regulada e autenticada por dispositivos normativos que buscam desqualificar seus relatos.

A partir do momento em que o detector de mentiras indica que a resposta de Cristina foi uma "mentira", instaura-se um processo de descrédito total de sua narrativa. O comentário imediato de um comentarista – "Foi pega!" – reforça a ideia de que Cristina estaria fabricando sua história, transformando sua vivência em um espetáculo no qual sua credibilidade deve ser testada e potencialmente invalidada diante do público. A cismodernidade impõe-se, portanto, como detentora do monopólio da verdade, rejeitando os relatos trans como suspeitos ou manipulados.

Por conseguinte, a fala "É porque você gostava, Cristina" impõe uma nova narrativa sobre sua trajetória, deslocando a explicação da prostituição da marginalização social para uma escolha individual. Essa tentativa de reescrever a história de Cristina encaixa-se na lógica disciplinadora do dispositivo da transexualidade, que busca desviar os relatos de exclusão e violência para narrativas que minimizam ou negam a opressão estrutural enfrentada por pessoas trans (Bento, 2006). Ao afirmar que Cristina se prostituiu porque "gostava", os comentaristas deslocam a discussão das barreiras sociais e econômicas para um campo moral e pessoal, reduzindo sua vivência a uma decisão voluntária, e não a uma consequência da transfobia sistêmica.

Entretanto, a resposta final de Cristina, "Eu não estou mentindo. Naquela época, você não arrumava emprego se fosse transgênero", representa um ato de resistência frente à tentativa de apagamento de sua história. Sua afirmação resgata a

realidade da precarização laboral da população trans, que, até os dias atuais, enfrenta dificuldades extremas de inserção no mercado formal de trabalho, sendo forçada, em muitos casos, à prostituição como meio de sobrevivência. Segundo Bento (2006), a sociedade impõe às pessoas trans um processo de desumanização que as posiciona em um espaço de exclusão, mas, ao mesmo tempo, nega a própria existência dessa exclusão, invalidando seus relatos e impondo sobre elas uma narrativa de mentira e manipulação.

Dessa maneira, o diálogo reflete a forma como as experiências trans são constantemente submetidas a processos de deslegitimização, especialmente quando entram em choque com a estrutura normativa de gênero. O detector de mentiras, enquanto suposto árbitro da verdade, opera aqui como um instrumento de disciplinamento, reforçando o que Foucault (2004) identifica como um mecanismo de poder que, neste caso, regula e normatiza os corpos trans. A experiência vivida é negada, o testemunho é desacreditado e a história trans é reescrita sob um viés cismutativo, que transforma a violência estrutural em uma questão de escolha individual. Contudo, a resistência de Cristina demonstra como a subjetividade trans pode contestar essas imposições, afirmando sua própria verdade frente a um sistema que insiste em apagá-la.

Sob essa perspectiva, a mídia, como uma das instituições que perpetua as normas de gênero, atua como um campo de disputa, no qual as identidades trans são constantemente marginalizadas, deslegitimadas e reduzidas a um espetáculo. Ao mesmo tempo, a resistência de Cristina aponta para as possibilidades de subversão desse dispositivo, evidenciando como, mesmo em um cenário de subordinação, a agência trans pode emergir como uma forma de contestação e ressignificação das narrativas dominantes. Isso reflete, segundo Bento (2006), uma resistência ao poder normativo, em que a transexualidade não é apenas sujeita a um regime de verdade, mas também, de maneira subversiva, cria um espaço de resistência e autodefinição.

Por último, após a análise das duas cenas anteriores e de seus respectivos diálogos, observa-se um último momento da narrativa: um diálogo que sucede à segunda — um diálogo que evidencia um embate entre Valeria e o apresentador. É preciso frisar que Valeria, uma mulher também transexual, vê em Cristina um ponto de apego, identidade e reconhecimento de si, isso porque, é só após conhecer *La*

Veneno, que Valeria inicia sua transição de gênero. Ao notar a espetacularização e a tentativa de humilhação pública de Cristina, por parte do programa, Valeria, nos bastidores, vê-se no seguinte diálogo:

(Valeria) Como pôde fazer isso com Cristina?
(Apresentador) Com a Cristina? Cristina tem facilidade para mentir. Ela fez isso a vida toda. Isso não é novidade. Não precisamos do polígrafo para saber disso.
(Valeria) Para a sua informação, estamos escrevendo um livro. Tudo o que ela disse é verdade.
(Apresentador) Presumo que você seja a escritora.
(Valeria) Sim. Estamos escrevendo juntas.
(Apresentador) Escute, querida. Este é um programa de TV. Cristina é muito engraçada quando fica com raiva, e isso é tudo. Não é nada pessoal.
(Valeria) Você não a conhece nem um pouco.

O diálogo apresentado reafirma os mecanismos de deslegitimização das narrativas trans, reforçando como a mídia atua na manutenção do dispositivo da transexualidade. Aqui, a figura do apresentador desempenha um papel central na produção de uma verdade hegemônica que desqualifica a experiência trans e transforma sua existência em mero entretenimento. Desde o início da interação, Valeria, que se posiciona como defensora de Cristina, questiona diretamente o apresentador: “Como pôde fazer isso com Cristina?”. Essa interrogação sugere que o tratamento dispensado a Cristina foi de alguma forma injusto, violento ou manipulador.

O apresentador, por sua vez, responde recorrendo à estratégia de desqualificação pessoal: “Cristina tem facilidade para mentir. Ela fez isso a vida toda. Isso não é novidade. Não precisamos do polígrafo para saber disso”. Essa afirmação reforça um dos principais eixos do dispositivo da transexualidade: a construção das pessoas trans como sujeitas fraudulentas. A ideia de que a transexualidade está associada à mentira tem raízes profundas nas narrativas médicas, psiquiátricas e jurídicas que historicamente enquadram a vivência trans como um engano ou uma performance enganosa, conforme discutido por Bento (2006). Ao afirmar que Cristina “sempre mentiu”, o apresentador insere sua identidade e trajetória de vida dentro desse enquadramento, reforçando a cisnORMATIVIDADE como o único regime de verdade legítimo.

Todavia, a resposta de Valeria — “Para a sua informação, estamos escrevendo um livro. Tudo o que ela disse é verdade.” — propõe uma contranarrativa. Ao mencionar a produção do livro, Valeria busca reinscrever a história de Cristina dentro de um registro documental, reforçando sua credibilidade e reivindicando um espaço de autenticidade para sua voz. Essa resposta é uma forma de resistência ao dispositivo da transexualidade, pois reivindica para Cristina o direito à narrativa sobre si mesma, desafiando a imposição de uma pseudoverdade que constantemente busca deslegitimá-la.

Ainda assim, a reação do apresentador — “Presumo que você seja a escritora” — tem um tom irônico e desdenhoso. Ele não apenas desconsidera a validade do livro como também sugere que Valeria, enquanto escritora, estaria colaborando com Cristina na fabricação de uma história, e não na documentação de uma verdade. Isso reforça a ideia de que qualquer discurso que desafie a hegemonia cisnormativa será tratado como suspeito, especialmente quando provém de pessoas trans.

O ponto crucial da discussão surge quando o apresentador recorre ao tom paternalista e desqualificador: “Escute, querida. Este é um programa de TV. Cristina é muito engraçada quando fica com raiva, e isso é tudo. Não é nada pessoal.” Aqui, ele reduz Cristina a um elemento de entretenimento, esvaziando qualquer seriedade de sua narrativa e reafirmando a lógica da espetacularização da transexualidade. O uso da expressão “querida” carrega um tom condescendente, desautorizando Valeria e reforçando uma hierarquia discursiva em que a mídia detém o poder de definir quais histórias merecem credibilidade.

Além disso, a afirmação de que Cristina é "engraçada quando fica com raiva" reitera a objetificação das pessoas trans como figuras caricatas, cuja existência só é validada quando serve ao entretenimento cisgênero, como já havíamos destacado na fala de Facundo. Esse enquadramento se alinha com a análise de Preciado (2020) sobre como a visibilidade trans na mídia, longe de ser sinônimo de aceitação, muitas vezes ocorre dentro de um regime de zombaria e degradação, no qual corpos trans são consumidos como espetáculos, mas não reconhecidos em sua humanidade. Não obstante, a resposta final de Valeria — “Você não a conhece nem um pouco.” — desafia diretamente a narrativa do apresentador, reforçando a ideia de que Cristina possui uma complexidade que não pode ser reduzida à caricatura construída pelo

programa. Essa afirmação sugere que há uma verdade sobre Cristina que vai além daquilo que a mídia permite ser visto, evidenciando a desconexão entre a experiência vivida e a forma como essa experiência é traduzida dentro do discurso midiático.

Consequentemente, os diálogos refletem os mecanismos pelos quais o dispositivo da transexualidade opera para subordinar e deslegitimar identidades trans na esfera pública. A mídia, representada pelo apresentador, assume o papel de árbitro da verdade e impõe um enquadramento no qual Cristina é simultaneamente ridicularizada, desacreditada e reduzida a um objeto de consumo. No entanto, a intervenção de Valeria aponta para a existência de estratégias de resistência, na medida em que busca reverter essa lógica e reafirmar a autenticidade da história de Cristina. Esse embate ilustra, de maneira emblemática, a disputa pelos regimes de verdade e pelo direito à própria narrativa, que está no cerne das discussões sobre a transexualidade e os dispositivos de poder que a regulam.

Considerações finais

O objetivo central deste artigo foi o de explorar as dinâmicas de constituição das identidades transexuais a partir das interações entre poder-saber e corporeidade, enfatizando o impacto do dispositivo da transexualidade nas representações e experiências dos sujeitos trans no audiovisual. A análise das práticas discursivas e da representação midiática dos corpos trans revela não apenas como as instituições, em especial a mídia e o sistema médico, regulam e classificam as identidades de gênero, mas também como essas mesmas estruturas se tornam pontos de contestação para os sujeitos trans. A série Veneno, ao retratar as vivências de Cristina e outros personagens trans, expõe a complexidade das dinâmicas de visibilidade e invisibilidade, mostrando como os corpos trans são simultaneamente objeto de desejo e de estigmatização.

Embora o regime de poder vigente, no campo médico e midiático, busque definir e regular os corpos trans por meio de uma lógica binária e patologizante, os sujeitos analisados demonstram que é possível subverter tais normas. É nesse sentido que a resistência se torna uma prática contínua e multifacetada. Ao se submeter às normas e regulamentos estabelecidos pelo dispositivo da

transexualidade, o corpo trans não está apenas se adaptando a uma estrutura de poder, mas também buscando uma forma de existir dentro de um sistema que frequentemente o marginaliza. Essa resistência pode ser entendida como uma reconfiguração do poder, em que as formas de subjetividade são constantemente reinventadas para desafiar as normatividades que tentam aprisionar o corpo e a identidade.

A transição de gênero, como prática de reconfiguração do corpo e da identidade, inscreve-se como uma estratégia de resistência que não apenas questiona as verdades impostas pelo poder, mas também cria novas formas de subjetivação que ampliam o espectro de possibilidades para os sujeitos trans. Assim, a transexualidade, longe de ser apenas um reflexo das normas dominantes, é também um espaço de reconfiguração identitária e cultural, no qual os corpos trans não se limitam a ser definidos pelas normas que os oprimem, mas atuam na reconfiguração dessas normas, produzindo novas possibilidades de existir e se entender no mundo.

Por último, esperamos que este artigo possa contribuir para a compreensão dos fenômenos relacionados à constituição dos corpos transexuais, configurando-se, assim, como um possível arcabouço teórico que poderá, em última instância, subsidiar futuras discussões no campo da Análise do Discurso.

Referências

AMBROSSI, Javier; CALVO, Javier; MARTÍN, Elena Martín; PASCUAL, Javier. **Veneno**. Direção de: AMBROSSI, Javier; CALVO, Javier; RUEDA, Mikel. Produção: AMBROSSI, Javier; CALVO, Javier; LAVIGNE, Enrique López; MARTÍNEZ, Sonia; TRONCOSO, David. Temporadas: 1. Episódios: 8. MAX, 2020.

AZEVEDO, Marcos Paulo de. **O avesso que sou eu**: a constituição ética da subjetividade crossdresser. 2016. 135f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Programa de Pós-graduação em Letras, Pau dos Ferros/RN, 2016.

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

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. Disponível em:

[https://gambiarre.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/foucault-a-
arqueologia-do-saber.pdf](https://gambiarre.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/foucault-a-
arqueologia-do-saber.pdf). Acesso em: 12 jul. 2025.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In.: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. MICHEL, Foucault. **Uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231- 249.

FOUCAULT, Michel. In.: MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do poder**. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si, de 1982. **Verve**, n. 6, p. 321-360, 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5017/3559> Acesso em: 12 dez. 2024.

MILANEZ, Nilton. **Audiovisualidades**: elaborar com Foucault [livro eletrônico]. Londrina: Eduel; Guarapuava: Ed. Unicentro, 2019.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Um apartamento em Urano**: Crônicas da travessia. São Paulo: Zahar Editores, 2020.

Notas

* Graduado em Letras – Língua Portuguesa (UERN). E-mail: jeiksonmakson@alu.uern.br;

** Graduado em Letras – Língua Portuguesa (UERN), mestre e doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UERN (PPGL/UERN). Professor adjunto da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, lotado no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras e Artes (DLV/FALA), onde exerce a função de chefe de departamento. E-mail: marcospaulo@uern.br.