

**A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO TRANS NAS VOZES SOCIAIS QUE
PERMEIAM A QUESTÃO DO CORPO NOS FILMES *A GAROTA
DINAMARQUESA* (2015) E *A PELE QUE HÁBITO* (2011)**

**THE CONSTRUCTION OF THE TRANS SUBJECT IN THE SOCIAL VOICES
SURROUNDING THE BODY IN *THE DANISH GIRL* (2015) AND *THE SKIN I
LIVE IN* (2011)**

**LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO TRANS EN LAS VOCES SOCIALES
QUE ATRAVIESAN LA CUESTIÓN DEL CUERPO EN *LA CHICA DANESA*
(2015) Y *LA PIEL QUE HABITO* (2011)**

Everton William de Lima Silva¹
Fábio Marques de Souza²

RESUMO

Este artigo realiza uma análise crítica da construção discursiva do sujeito de gênero dissidente a partir das representações sociais do corpo nos filmes *A Garota Dinamarquesa* (2015), de Tom Hooper, e *A Pele que Habito* (2011), de Pedro Almodóvar. A pesquisa articula as noções de performatividade (Butler, 2000), sexualidade (Foucault, 1999) e resistência (Bakhtin, 1987, 2011), investigando como as narrativas cinematográficas constroem, tensionam e subvertem discursos normativos sobre corpo, desejo e identidade. A análise, de natureza qualitativa e interpretativa, adota o referencial teórico da Análise Dialógica do Discurso (ADD), com base no Círculo de Bakhtin, e fundamenta-se na leitura fílmica de cenas e sequências significativas que evidenciam conflitos entre a materialidade corporal e os valores sociais que a interpelam. Enquanto *A Garota Dinamarquesa* encena de modo sensível a busca de Lili Elbe por reconhecimento e existência, *A Pele que Habito* apresenta uma distopia ética em torno da manipulação científica do corpo, instaurando um debate sobre os limites da autonomia e da violência simbólica. Os resultados indicam que, em ambas as obras, o corpo emerge como território de disputas ideológicas e de reinvenção identitária, mediado por discursos médicos, jurídicos e afetivos. A análise evidencia que o cinema, como prática cultural e discursiva, potencializa novas formas de visibilidade e resistência, instaurando espaços de diálogo e crítica sobre as condições contemporâneas da experiência de gênero.

Palavras-chave: Corpo; vozes sociais; gênero; O Círculo de Bakhtin.

¹ Doutorando na área de Estudos Linguísticos, na linha de pesquisa Práticas sociais, históricas e culturais de linguagem no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3437-9680> E-mail: psic.williamlima@hotmail.com

² Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor na Faculdade de Linguística, Letras e Artes e no Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Professor no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4538-3204> E-mail: fabiohispanista@gmail.com

ABSTRACT

This article presents a critical analysis of the discursive construction of the gender-dissident subject based on the social representations of the body in the films *The Danish Girl* (2015), by Tom Hooper, and *The Skin I Live In* (2011), by Pedro Almodóvar. The study articulates the notions of performativity (Butler, 2000), sexuality (Foucault, 1999), and resistance (Bakhtin, 1987, 2011), investigating how cinematic narratives construct, challenge, and subvert normative discourses on the body, desire, and identity. The analysis, qualitative and interpretative in nature, adopts the theoretical framework of Dialogic Discourse Analysis (DDA), grounded in the Bakhtin Circle, and relies on the filmic reading of key scenes and sequences that reveal conflicts between bodily materiality and the social values that shape it. While *The Danish Girl* sensitively stages Lili Elbe's quest for recognition and existence, *The Skin I Live In* presents an ethical dystopia centered on the scientific manipulation of the body, establishing a debate on the limits of autonomy and symbolic violence. The results indicate that, in both works, the body emerges as a site of ideological struggle and identity reinvention, mediated by medical, legal, and affective discourses. The analysis demonstrates that cinema, as a cultural and discursive practice, enhances new forms of visibility and resistance, creating spaces for dialogue and critique regarding the contemporary conditions of gender experience.

Keywords: Body; social voices; gender; Bakhtin Circle.

RESUMEN

Este artículo realiza un análisis crítico de la construcción discursiva del sujeto de género disidente a partir de las representaciones sociales del cuerpo en las películas *La Chica Danesa* (2015), de Tom Hooper, y *La Piel que Habito* (2011), de Pedro Almodóvar. La investigación articula las nociones de performatividad (Butler, 2000), sexualidad (Foucault, 1999) y resistencia (Bakhtin, 1987, 2011), examinando cómo las narrativas cinematográficas construyen, tensionan y subvierten los discursos normativos sobre el cuerpo, el deseo y la identidad. El análisis, de naturaleza cualitativa e interpretativa, adopta el marco teórico del Análisis Dialógico del Discurso (ADD), basado en el Círculo de Bajtín, y se fundamenta en la lectura fílmica de escenas y secuencias significativas que evidencian conflictos entre la materialidad corporal y los valores sociales que la interpelan. Mientras *La Chica Danesa* representa con sensibilidad la búsqueda de Lili Elbe por el reconocimiento y la existencia, *La Piel que Habito* presenta una distopía ética en torno a la manipulación científica del cuerpo, instaurando un debate sobre los límites de la autonomía y la violencia simbólica. Los resultados indican que, en ambas obras, el cuerpo emerge como territorio de disputas ideológicas y de reinención identitaria, mediado por discursos médicos, jurídicos y afectivos. El análisis demuestra que el cine, como práctica cultural y discursiva, potencia nuevas formas de visibilidad y resistencia, instaurando espacios de diálogo y crítica sobre las condiciones contemporáneas de la experiencia de género.

Palabras clave: Cuerpo; voces sociales; género; El Círculo de Bajtín.

INTRODUÇÃO

As representações do corpo e da sexualidade no cinema contemporâneo constituem um campo de disputas simbólicas em que se entrelaçam poder, desejo e identidade. Desde suas origens, a sétima arte tem sido um espaço privilegiado para a construção e a contestação de discursos sobre o humano. O corpo filmado, enquadrado e narrado, torna-se um lugar de inscrição de valores éticos, sociais e políticos. No contexto atual, marcado pela amplificação das vozes dissidentes e pelo tensionamento das normas de gênero, o cinema emerge como território de visibilidade e resistência, capaz de produzir novas formas de existência e de sentido.

Neste horizonte, o presente estudo propõe uma análise crítica da constituição discursiva do sujeito de gênero dissidente nas obras *A Garota Dinamarquesa* (2015), de Tom Hooper, e *A Pele que Habito* (2011), de Pedro Almodóvar. Ambas as produções encenam corpos em transição, um pela busca do reconhecimento e da autonomia identitária, outro pela imposição violenta de uma forma corporal e, ao fazê-lo, interpelam os discursos médicos, jurídicos e afetivos que definem o que é considerado legítimo ou abjeto. Inspirado nos pressupostos da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, o artigo compreende o corpo como fenômeno dialógico, atravessado por múltiplas vozes sociais e situado em um contexto histórico e ideológico.

Ao articular as noções de performatividade (Butler, 2000), sexualidade (Foucault, 1999) e grotesco (Bakhtin, 1987), busca-se compreender como os filmes constroem e tensionam representações normativas do corpo, revelando as fronteiras entre o ético e o estético, o social e o biológico. Em *A Garota Dinamarquesa*, o percurso de Lili Elbe é narrado como um processo de autoconstituição, no qual o olhar médico e o olhar artístico se entrecruzam, expondo o conflito entre a identidade imposta e o desejo de ser. Já em *A Pele que Habito*, Almodóvar radicaliza o debate ao transformar o corpo em campo de dominação e controle científico, onde a identidade é literalmente moldada e violentada, instaurando uma reflexão sobre os limites do poder e da autonomia.

Metodologicamente, o trabalho ancora-se em uma abordagem qualitativa e interpretativa, sustentada pela Análise Dialógica do Discurso (ADD), que compreende o texto fílmico como enunciado socialmente situado. As análises foram realizadas a

partir de um recorte de cenas significativas dos dois filmes, selecionadas conforme sua relevância para a constituição simbólica do corpo e da identidade. Tais cenas foram examinadas à luz das categorias teórico-filosóficas bakhtinianas de dialogismo, polifonia e cronotopo, com o objetivo de identificar os embates de vozes e valores que perpassam as narrativas cinematográficas.

O artigo organiza-se em três seções principais. Na primeira, apresenta-se o referencial teórico que fundamenta a discussão sobre corpo, linguagem e identidade, com base em Bakhtin, Foucault e Butler. Na segunda, realiza-se a análise fílmica comparativa, evidenciando como cada obra constrói o corpo como signo de disputa ideológica e de resistência. Por fim, nas considerações finais, refletem-se as implicações éticas e estéticas dessas representações, destacando o papel do cinema como espaço de enunciação e de crítica social sobre as condições contemporâneas da experiência de gênero.

Assim, ao transitar entre o sensível e o político, entre o visível e o enunciável, este estudo reafirma o cinema como um laboratório de corpos possíveis: um espaço de acontecimento dialógico em que a linguagem visual se torna gesto de resistência, de alteridade e de imaginação de futuros (im)possíveis.

O CORPO AO LONGO DOS ÚLTIMOS SÉCULOS

O corpo-vivente, entendido como uma unidade físico-psicossocial, inscreve-se no tempo e no espaço de forma singular, experienciando sua subjetividade em constante interação com a intersubjetividade. Essa concepção, inspirada em Merleau-Ponty (1999) e Le Breton (2007), permite compreender que a corporeidade não se reduz a uma manifestação biológica, mas se configura como fenômeno simbólico, social e estético. O corpo é, simultaneamente, matéria e linguagem: um espaço de inscrição de sentidos, de enunciação e de disputa de valores. Nessa perspectiva, o corpo-vivente é sempre histórico, cultural e discursivo, sendo atravessado por práticas de poder e regimes de significação que definem o que se pode ou não ser e dizer com o corpo.

De modo sincrônico, as identidades de gênero recebem múltiplas nomeações e expressões, assumindo formas diversas e subjetivas, representadas hoje pela sigla LGBTQIA+, que abriga e protege a pluralidade das corporalidades dissidentes. Essa sigla traduz um conjunto de fenômenos e perspectivas biopsicossociais, que vão muito

além da sexualidade em seu aspecto estritamente biológico. Abrange dimensões afetivas, culturais, políticas e simbólicas, reconhecendo a existência de modos de ser que transgridem as fronteiras normativas do corpo e da sexualidade.

Nessa direção, a sexualidade deve ser compreendida como fenômeno biopsicossocial, que articula dimensões corporais, afetivas e culturais. Trata-se de uma experiência que, embora possua uma vertente biológica vinculada ao corpo, ultrapassa o determinismo físico, incorporando o sentimento de gênero e a experiência subjetiva da identidade. Inscrita também no âmbito social, a sexualidade desafia explicações biológicas e sociológicas tradicionais, revelando-se um campo dinâmico de construção discursiva. Os esquemas binários, como masculino/feminino e heterossexual/homossexual, mostram-se, na contemporaneidade, multiplicados e insuficientes para abarcar a complexidade da experiência humana em torno do corpo e do desejo.

Realizando uma breve radiografia histórica, é possível constatar, como indicam Weeks (1999) e Foucault (1999), que a homossexualidade, tal como compreendida na atualidade, é uma construção social que ganha visibilidade sobretudo no século XIX. Nesse período, pessoas do mesmo sexo que mantinham relações afetivas ou sexuais eram estigmatizadas como pecaminosas, anormais ou amorais e, em consequência, marginalizadas pela comunidade. O silêncio e a repressão marcavam essa época, como exemplifica o célebre caso de Oscar Wildeⁱ, punido e humilhado publicamente em razão de sua orientação sexual.

Witzel e Silveira (2019) defendem que, entre os séculos XVII e XIX, médicos e psiquiatras detiveram o poder epistemológico sobre os corpos dissidentes, interpretando-os como objetos de patologia. Segundo as autoras, o termo *transexual* foi introduzido pelo médico D. O. Cauldwell para designar pessoas que manifestassem o desejo de alterar seu sexo biológico. Essa designação, contudo, emergiu sob a denominação de “psicopatia transexual”, revelando o enquadramento médico da diferença como doença. Outro nome central desse contexto é o de Harry Benjaminⁱⁱ, conhecido por difundir cirurgias de redesignação sexual e por consolidar uma taxonomia clínica sobre a experiência trans, contribuindo tanto para sua visibilidade quanto para sua medicalização.

Como desdobramento desse processo de controle e patologização, o século XIX foi palco da consolidação de uma taxonomia das práticas sexuais, classificadas como normais ou desviantes. Nesse contexto, o “perverso” e a “perversão” tornaram-

se categorias normativas, e a psiquiatria assumiu o papel de reintegrar os “doentes sexuais” à normalidade social. Conforme Sarti (2019), a sexualidade passa a ser capturada por um discurso médico-moral que transforma o desejo em objeto de vigilância e intervenção, estabelecendo os limites entre o normal e o patológico.

Com Freud (2016), inaugura-se uma virada epistemológica fundamental: a sexualidade passa a ser pensada como pulsão, deslocando o corpo do domínio instintivo para o simbólico. Freud inscreve a sexualidade no campo do inconsciente, ampliando sua compreensão para as dimensões do prazer, do gozo e da linguagem. A teoria das pulsões redefine o corpo como campo de desejo e de significação, abrindo espaço para uma concepção da sexualidade como expressão do inconsciente e da subjetividade, e não mais como simples função biológica.

Nesse percurso histórico, as discussões em torno do corpo e da sexualidade expandem-se para o campo social e político. A partir da década de 1970, grupos homossexuais organizam-se em diversos países para reivindicar direitos civis e combater a discriminação, movimento que, segundo Louro (2001), representa um marco na luta por visibilidade e reconhecimento. Inicialmente na clandestinidade, esses coletivos ganharam espaço público com a criação de jornais e revistas que divulgaram artigos pró-homossexualidade, inaugurando uma nova etapa de enfrentamento do preconceito e de afirmação identitária.

No Brasil, as discussões sobre diversidade sexual também se fortaleceram nessa mesma década, especialmente nos meios artísticos e culturais. Grupos como *Dzi Croquettes* e artistas como Ney Matogrosso tornaram-se ícones de resistência, rompendo padrões e afirmando a multiplicidade das expressões de gênero. Nesse contexto, surge o “Movimento de Libertação Homossexual”, que articula pautas de igualdade racial, sexual, feminista e ecológica, em diálogo com os movimentos sociais globais da época.

Com o fortalecimento dessas vozes dissidentes, a homossexualidade passa a ser reconhecida como fenômeno múltiplo e heterogêneo, atravessado por nacionalidades, etnias e classes sociais diversas. Suas principais pautas orbitavam em torno da igualdade de direitos e da afirmação identitária, em confronto com estereótipos perpetuados pela mídia. Como observa Mirzoeff (2016), trata-se de uma disputa pela imagem, um embate entre as representações hegemônicas e as formas contra-hegemônicas de visibilidade. Nesse processo, “sair do armário” torna-se

símbolo de libertação e pertencimento, um gesto político de enunciação do próprio corpo no espaço público.

Green (2000, p. 391) observa que “o surgimento do movimento homossexual brasileiro no final dos anos 1970 estava intimamente ligado ao processo mais amplo de abertura política e ao crescimento dos movimentos sociais que protestavam contra o regime militar”. Já na década de 1980, a homossexualidade ingressa nas universidades como objeto de pesquisa, com base nas teorias foucaultianas que entendem a sexualidade como construção histórica e discursiva atravessada por relações de poder. Foucault (1999) demonstra que o corpo é moldado por instituições — médicas, religiosas e jurídicas — que produzem discursos reguladores. Louro (2001) complementa essa análise ao destacar que, nesse período, a identidade homossexual ainda era concebida de forma unificada, vinculada à escolha de parceiros do mesmo sexo, mas logo seria tensionada por novas demandas políticas e identitárias.

Com o avanço dos movimentos sociais, ampliam-se as discussões sobre igualdade, inclusão e reconhecimento, bem como as rupturas com as dicotomias tradicionais — feminino/masculino, mulher/homem, homossexual/heterossexual. É nesse cenário que o pensamento de Bakhtin (1987, p. 277) se mostra fecundo para compreender o corpo como entidade inacabada, em constante criação e transformação. Para o autor, “o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele.” Essa concepção autoriza pensar o corpo como espaço de interações sociais e discursivas, permeado por múltiplas vozes e valores.

Nessa mesma direção, Foucault (1999) contribui ao propor o conceito de “dispositivo da sexualidade”, entendido como o conjunto de discursos, saberes e instituições que produzem uma “verdade” sobre o sexo. Assim, as teorias da sexualidade e os movimentos sociais mantêm uma relação dialógica: alimentam-se mutuamente e refletem as transformações históricas do corpo e do desejo.

Ao longo do século XX, as categorias de gênero, sexo e sexualidade — antes marginalizadas — foram sendo gradualmente reclassificadas. Documentos como o *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais* (DSM-V, 2013) e a *Classificação Internacional de Doenças* (CID-11, 2018) revisaram os conceitos de transexualidade: o primeiro substituiu a noção de “transtorno de identidade de gênero”

por “disforia de gênero”, enquanto o segundo deslocou o “transexualismo” do campo dos transtornos comportamentais para o de “incongruência de gênero”. Essas revisões sinalizam uma mudança discursiva e ética sobre o corpo trans, reconhecendo sua legitimidade e autonomia.

Em consonância com essas transformações, a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a transexualidade do grupo das doenças mentais, impulsionando, desde os anos 2000, a legalização do casamento homoafetivo em diversos países. No Brasil, um marco decisivo foi a decisão do Supremo Tribunal Federal (STF), em 2018, que autorizou pessoas trans a alterarem seus nomes civis sem a obrigatoriedade da cirurgia de redesignação sexual. Essa decisão simboliza o reconhecimento institucional da diversidade de gênero e o enfraquecimento do poder normativo antes concentrado em instâncias médicas e jurídicas.

Considerando esse percurso histórico e teórico, a análise da construção do sujeito trans e de seu corpo, tal como representada em *A Garota Dinamarquesa* (2015), articula vozes médicas, sociais e afetivas. Para captar essa complexa tessitura de sentidos, recorre-se aos pressupostos da Análise Dialógica do Discurso (ADD), de base bakhtiniana, que compreende a linguagem como espaço de alteridade, historicidade e multiplicidade de sentidos. O filme foi escolhido por se tratar de uma narrativa centenária sob uma estética contemporânea, o que permite observar como experiências históricas são ressignificadas por discursos atuais. A trajetória de Einar Wegener, que se transforma em Lili Elbe, reflete as tensões entre o sujeito e as vozes sociais que o interpelam, constituindo-se como um espaço de enunciação marcado por conflito e resistência.

Já *A Pele que Habito* (2011), de Pedro Almodóvar, distingue-se por sua complexidade e caráter polêmico. A obra emerge em um contexto de profundas inquietações existenciais e de reconfigurações simbólicas sobre o corpo e a identidade. Sua narrativa entrelaça ciência, ética e desejo, revelando como as transformações tecnológicas e ideológicas moldam novas formas de pensar o humano, a sexualidade e o poder sobre a vida.

BAKHTIN E O DISCURSO: LINGUAGEM, DIALOGISMO E VOZES SOCIAIS

Mobilizar o pensamento de Bakhtin, elaborado em um contexto histórico e intelectual distinto do contemporâneo, exige um deslocamento teórico que possibilite ampliar o olhar sobre o objeto verbivocovisual que é o filme (Paula, 2020). Embora suas reflexões tenham se originado no campo da literatura, seus conceitos oferecem instrumentos analíticos fecundos para compreender discursos que transcendem o âmbito verbal. Tal perspectiva justifica o esforço de pensar o cinema a partir da filosofia da linguagem bakhtiniana, entendendo a linguagem como fenômeno social e ideológico, em contraste com a visão estruturalista dominante em sua época.

Entre as contribuições de Bakhtin, destacam-se as noções de plurilinguismo e dialogismo, que se articulam à ideia de vozes sociais, conceito central para a análise aqui proposta. A concepção bakhtiniana de linguagem se estabelece em oposição a duas tendências de sua época: o subjetivismo idealista, que considera a língua uma criação individual, e o objetivismo abstrato, que a reduz a um sistema estável de formas. Para Bakhtin (2006, p. 92), a língua não é “um sistema de formas normativas”, mas um “fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação” (Bakhtin, 2006, p. 123).

A partir dessa distinção, o pensador propõe o deslocamento do olhar da linguística para a translinguística. Enquanto Saussure (1988, p. 7) define a linguística como o estudo dos “fatos da língua”, Bakhtin propõe uma análise que ultrapasse o sistema formal, voltada para “as relações dialógicas entre os enunciados e seu modo de constituição real” (Fiorin, 2010, p. 33). Assim, se a análise linguística preocupa-se com a repetibilidade das formas, a análise translinguística dedica-se à singularidade dos enunciados e às condições históricas e sociais de sua produção.

Nessa linha, Bakhtin (2011) demonstra que o estudo das palavras e das estruturas gramaticais, embora necessário, não explica o funcionamento concreto da linguagem, pois esta só se realiza no enunciado, unidade viva da comunicação social. Fiorin (2010, p. 34) observa que “se há uma linguística e uma translinguística, há uma análise linguística e uma análise translinguística”, sendo esta última voltada à historicidade do discurso e às relações entre o texto e seu contexto. Ou seja, analisar o

discurso é compreender as significações internas do texto em diálogo permanente com o que o transcende.

Essa abordagem privilegia as relações dialógicas entre os enunciados e os sujeitos que os produzem. A realidade é, nesse sentido, sempre mediada pelas interações discursivas, não a acessamos diretamente, mas por meio das linguagens que a representam. Os discursos, portanto, constituem-se no encontro de vozes, num contínuo processo de resposta, réplica e ressignificação.

Esse princípio encontra eco nas análises de Di Camargo (2020a), para quem a linguagem visual expressa exemplarmente o dialogismo bakhtiniano: todo discurso nasce de outros discursos. No cinema, essa concepção se concretiza na articulação de referências intertextuais e interdiscursivas, seja pela evocação de outras obras, seja pela incorporação de elementos da cultura popular em novas formas estéticas.

Particularmente significativa é a leitura de Di Camargo (2020b) a respeito da metalinguagem cinematográfica como construção polifônica: a câmera que observa personagens observando outras imagens instaura um jogo de espelhos discursivos que materializa o princípio bakhtiniano de que nenhum discurso é inaugural, mas sempre resposta a outros. Tal dinâmica manifesta o caráter polifônico ou, nos termos do autor, polifocal do cinema: a produção de sentidos por meio do diálogo entre elementos visuais, sonoros e narrativos que carregam ecos de outras vozes e discursos.

Nesse horizonte, Fiorin (2010, p. 36) afirma que “a análise translinguística é a análise do modo de funcionamento real da linguagem, o que significa a análise da historicidade do discurso. Ela se debruça sobre a singularidade e não sobre a repetibilidade”. Essa perspectiva implica compreender o enunciado como evento único, inserido em uma cadeia de enunciados interdependentes e responsivos. A língua, enquanto sistema, pode repetir-se; o enunciado, enquanto ato, é irrepetível, pois cada uso da linguagem produz novos sentidos e reposiciona as vozes sociais em circulação.

O dialogismo, em Bakhtin (2011), constitui o princípio fundante da linguagem: toda enunciação é uma resposta a outras enunciações e, simultaneamente, prenúncio de novas respostas. O diálogo, portanto, ultrapassa o contato imediato entre falantes; abrange toda a rede de comunicação social e ideológica, inclusive os atos não verbalizados que também participam da cadeia enunciativa. A linguagem, assim, é viva, concreta e atravessada por valores. Como destaca Fiorin (2006, p. 18), “o

dialogismo funda não apenas a concepção bakhtiniana de linguagem, mas a própria antropologia filosófica de Bakhtin”.

Dessa forma, toda palavra está inevitavelmente atravessada por outras palavras, toda voz se constitui no entrelaçamento de múltiplas vozes. Bakhtin e Voloshinov (1981) observam que todo discurso se orienta em relação a outros discursos, respondendo-lhes e antecipando réplicas futuras. Compreender o cinema e, de modo mais amplo, a linguagem sob a ótica bakhtiniana é, portanto, compreender a circulação viva das vozes sociais, os embates ideológicos e estéticos que constituem o tecido do discurso e a própria experiência humana de significar o mundo.

A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO PELAS VOZES SOCIAIS QUE ATRAVESSAM O DISCURSO SEXUAL E DE GÊNERO NOS FILMES EM ANÁLISE

O filme *A Garota Dinamarquesa* (2015) oferece uma densa possibilidade de leitura à luz do pensamento bakhtiniano, sobretudo no que diz respeito à representação do corpo em transformação e à constituição identitária atravessada por vozes sociais. A trajetória de Lili Elbe pode ser interpretada a partir do conceito de “corpo grotesco”, formulado por Bakhtin (1987, p. 23), segundo o qual “o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites”. Essa noção, que associa o corpo à abertura, à metamorfose e ao inacabamento, serve de chave para compreender o processo de transição de Lili como gesto de criação e resistência, em constante diálogo com os valores de sua época.

Ambientado na Dinamarca do início do século XX, mais precisamente em Copenhague, o filme situa-se em um momento histórico em que o debate sobre a homossexualidade e a identidade de gênero ainda se encontrava submetido ao peso da moralidade cristã e das concepções biomédicas e psiquiátricas dominantes. Essas instituições operavam em consonância com os princípios normativos vigentes, reforçando um olhar patologizante sobre os corpos dissidentes e transformando o desejo em objeto de vigilância e controle.

A narrativa acompanha Einar Wegener em seu processo de reconhecimento identitário até tornar-se Lili Elbe. Casado com Gerda Wegener, também pintora, Einar vive o conflito entre o corpo biológico e o desejo de transfiguração. A arte, nesse

contexto, adquire papel simbólico e libertador: ao retratar modelos femininos, Einar encontra na pintura um espaço de expressão dos desejos reprimidos, e o inacabamento das telas torna-se metáfora de sua própria incompletude subjetiva. Essa dimensão estética e simbólica constitui o primeiro eixo de análise do filme, revelando a tensão entre a criação artística e a criação de si.

Merece destaque analítico o modo como Einar constrói seu desejo pelo universo feminino, processo marcado pela performatividade e pela imitação de gestos e posturas que o aproximam de uma feminilidade socialmente codificada. Trata-se de uma aprendizagem estética e sensorial: ele observa, admira e reproduz os signos do feminino a partir de modelos externos, especialmente de Ulla, bailarina cuja leveza o fascina, e de Gerda, cuja relação ultrapassa o matrimônio e assume tonalidades de cumplicidade e espelhamento. O momento em que Einar veste as roupas da esposa para posar em um quadro marca a emergência simbólica de Lili, que deixará de ser personagem ocasional para afirmar-se como sujeito de desejo e de existência. Essa descoberta culmina na festa em que, vestindo-se como Lili, conhece Henrik Sandahl, com quem estabelece um vínculo afetivo que lhe permite experienciar, pela primeira vez, o reconhecimento do outro a partir de sua nova identidade. Essa cena é central na narrativa: nela, o prazer de adentrar simbolicamente o universo feminino se converte em vivência concreta da alteridade, consolidando o corpo em transição como campo de diálogo entre desejo e norma, submissão e transgressão.

Outro eixo possível de análise focaliza a relação de Einar/Lili com os outros personagens, em especial Ulla e Henrik, revelando como o desejo se articula à tensão entre repressão e reconhecimento. As interações com essas figuras expõem o entrecruzamento de afetos e julgamentos sociais, situando o corpo de Lili no limiar entre o desejo legítimo e o interdito. O filme evidencia, por meio de olhares, gestos e silêncios, a solidão e a incompreensão que marcam sua busca por identidade, bem como a violência simbólica exercida por uma sociedade que nega espaço às corporalidades fora da norma.

Por fim, cabe destacar a questão da medicalização do corpo, um dos aspectos mais marcantes da narrativa. Diante do sofrimento causado pelo descompasso entre corpo e identidade, Einar busca auxílio junto à medicina, percorrendo o consultório de cinco médicos em sua tentativa de compreender-se. As respostas encontradas, no entanto, refletem a lógica patologizante da época: diagnósticos que variam de histeria à esquizofrenia e tentativas de “cura” que reafirmam a autoridade biomédica sobre os

corpos dissidentes. Nesse percurso, o filme explicita como o discurso médico assume papel de guardião da norma, configurando-se como instância de poder que define o que é “saudável”, “aceitável” e “real”.

É somente quando encontra um profissional disposto a ouvir e compreender sua experiência, um médico que se propõe a realizar a cirurgia de redesignação sexual, que Einar pode, finalmente, materializar a passagem para Lili. Esse momento não é apresentado como cura, mas como renascimento, uma nova forma de existência construída no limiar entre o biológico e o simbólico, entre o sofrimento e a criação de si.

A transformação física de Lili concretiza, portanto, a concepção bakhtiniana de inacabamento, conforme Bakhtin (1987, p. 277): “o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação”. Lili encarna o corpo em devir, o corpo que se refaz no atravessamento de vozes sociais — médicas, artísticas, afetivas e ideológicas — que o tentam nomear e definir, mas que também lhe oferecem possibilidades de reinvenção.

Nesse sentido, *A Garota Dinamarquesa* dialoga com a ideia bakhtiniana de que a identidade é sempre resultado de um processo dialógico, uma construção situada entre o eu e o outro, entre o desejo de ser e as vozes sociais que interpelam esse ser. O corpo de Lili, portanto, é o lugar onde o discurso médico, o olhar artístico, o afeto conjugal e a moral coletiva se confrontam, e é desse embate que emerge o sujeito, não como essência fixa, mas como acontecimento histórico, linguístico e estético.

Figura 1: Einar e seu dilema.



Fonte: Cinematologia, Instagramⁱⁱⁱ.

Nesse cenário, tanto Einar quanto os médicos figuram como sujeitos historicamente situados, cujos discursos revelam a pluralidade de vozes sociais que atravessam o campo da sexualidade. Enquanto os médicos encarnam o discurso institucional da normalização: aquele que define, classifica e prescreve, Lili Elbe representa o gesto de resistência que desafia a identidade imposta e transgride os limites do corpo normatizado.

Depois de ver frustradas suas tentativas de tratar Einar por vias médicas convencionais, o primeiro médico decide encaminhar o paciente a outro especialista. Em carta enviada a Gerda, esposa de Einar, o médico afirma que o problema de seu marido não se limitava ao corpo físico, mas se tratava de uma “degeneração moral” que exigiria tratamento contra a perversão. Essa correspondência ilustra como, na época retratada, o discurso médico estava profundamente imbricado em valores religiosos e morais, e servia de instrumento para patologizar a diferença.

As personagens médicas do filme, representantes das vozes sociais da ciência do início do século XX, defendem que os desejos e afetos de Einar deveriam ser reprimidos e corrigidos. O corpo dissidente era concebido como doente, psicótico e sexualizado, e as práticas terapêuticas propostas, como o tratamento com eletrochoques, evidenciam a tentativa de eliminar aquilo que escapava ao controle normativo. A medicalização da diferença aparece, assim, como metáfora da violência simbólica e institucional exercida sobre os corpos trans.

Segundo Witzel e Silveira (2019), médicos que recorriam a terapias somáticas, como os eletrochoques, fundamentavam-se em teorias psicológicas e fisiológicas que classificavam o “transexualismo” como distúrbio psíquico. Essa concepção, embora anacrônica, ecoa ainda hoje em discursos que tratam as identidades trans como transtornos de identidade de gênero, revelando a persistência de uma epistemologia que associa diversidade sexual a anormalidade.

O discurso médico apresentado no filme é atravessado por vozes sociais excludentes que constroem o sujeito trans como corpo abjeto, categoria analisada por Butler (2000, p. 153), para quem o “abjeto” designa “aquelas zonas inóspitas e inabitáveis da vida social, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do inabitável é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito”. O corpo de Lili é, portanto, constituído nesse espaço-

limite entre o humano e o inominável, entre o que pode ser reconhecido e o que deve ser expulso da ordem simbólica.

Cabe observar que o discurso médico no filme não dialoga com o de Kanaev (2009) pensador do Círculo de Bakhtin que buscava integrar o conhecimento biológico à filosofia da linguagem, reconhecendo o corpo como organismo vivo e enunciativo, e não como estrutura patológica a ser corrigida. Enquanto Kanaev (2009) enfatiza a natureza dialógica entre o biológico e o social, o olhar médico sobre Einar é unidirecional, preso à lógica da patologia e à ideia de desvio moral.

Por outro lado, a figura de Gerda emerge como contraponto afetivo e ético dentro da narrativa. Esposa solidária e profundamente ligada ao marido, ela representa a voz do cuidado e da escuta, o acolhimento do outro em seu processo de (re)construção identitária. Gerda abandona compromissos, adia projetos e acompanha cada tentativa de tratamento, guiada pela esperança de compreender o que se passa com o homem que ama. Sua postura é rara até mesmo em nossos tempos, marcados por relações frágeis e vínculos facilmente dissolúveis.

A persistência de Gerda diante das recusas e fracassos médicos evidencia que a travessia de quem busca afirmar uma identidade trans depende também da rede de apoio afetivo que o cerca. Mesmo diante de diagnósticos humilhantes e tratamentos desumanos, ela não desiste de procurar respostas. Sem questionar diretamente os médicos, representantes das vozes de autoridade, Gerda acredita, conforme sugere Bakhtin (1988), na heterogeneidade das vozes sociais: entende que toda palavra é atravessada por outras palavras e que sempre há espaço para o surgimento de um novo sentido. Movida por essa convicção, ela procura uma quinta opinião médica, encontrando o Dr. Warnekros, cuja escuta inaugura um novo horizonte de possibilidades para Einar.

No contexto da teoria bakhtiniana do corpo grotesco, as vozes sociais desempenham papel crucial na constituição do sujeito e na expressão de sua corporeidade. Bakhtin (1987) concebe o corpo como um espaço de interação e diálogo, onde se entrelaçam diferentes discursos e experiências, refletindo a pluralidade e o inacabamento da vida humana. Essa multiplicidade de vozes — médicas, artísticas, religiosas, afetivas — evidencia o caráter social e ideológico da identidade e, ao mesmo tempo, a potência criadora que emerge quando o corpo desafia as fronteiras do instituído.

Essa mesma pluralidade de discursos se torna ainda mais visível no segundo filme analisado, *A Pele que Habito* (2011). A estética visual da obra conduz o espectador a uma experiência sensorial intensa, em que as emoções e os conflitos são expressos por meio de imagens rigorosamente planejadas (Abreu; Álvarez; Monteles, 2019). O protagonista, Robert Ledgard, é um cirurgião plástico renomado cuja vida é marcada por experimentos científicos e dilemas morais. Sua mansão, luxuosa e repleta de obras de arte, funciona como extensão de seu próprio ego e de sua obsessão pelo controle: esculturas, pinturas e livros compõem o cenário de um personagem que oscila entre o cientista e o demiurgo.

Apesar de sua carreira brilhante e estabilidade econômica, Robert vive imerso em perdas, lutos e paixões violentas. O contraste entre o sucesso profissional e a derrocada pessoal expõe o conflito entre ciência, ética e desejo, que atravessa toda a narrativa. Durante uma conferência, ele apresenta à comunidade médica seu projeto de criação de uma pele artificial ultrarresistente, batizada de “GAL” em homenagem à esposa falecida. Um colega mais velho, porém, questiona os limites éticos da experiência, introduzindo na narrativa o debate sobre o poder da ciência de remodelar o corpo humano.

Embora Robert afirme publicamente ter utilizado células suínas em sua pesquisa, logo se revela a farsa: a pele foi desenvolvida a partir do material genético de Vera/Vicente, sua prisioneira, que é mantida cativa em sua mansão e submetida a procedimentos cirúrgicos que transformam sua aparência física e identidade. A criação científica, portanto, converte-se em ato de dominação. Vera, em desespero, tenta reagir à violência por meio da sedução, um gesto frágil de resistência que busca reapropriar-se do corpo e da palavra, mas é repelida pela frieza do cirurgião, que encarna a racionalidade desumanizadora da ciência quando desvinculada da ética.

A partir dessa cena, *A Pele que Habito* desvela o mesmo conflito que atravessa *A Garota Dinamarquesa*: o embate entre o corpo como espaço de poder e controle e o corpo como lugar de resistência e criação de sentido, ecoando, em ambos os filmes, o princípio bakhtiniano de que a identidade e a linguagem só existem no encontro: no diálogo entre vozes, valores e corpos em disputa.

Figura 2: Robert falando para a comunidade científica.



Fonte: A Pele que Habito (2011).

A relação entre Robert Ledgard e Vicente/Vera é marcada pela lógica do assujeitamento e pela coisificação do corpo. As transformações impostas pelo cirurgião configuram uma forma extrema de dominação — uma violência simbólica e material que converte o corpo da vítima em objeto de experimentação e controle. Ao manipular a carne e moldar a aparência de Vicente até fazê-lo tornar-se Vera, Robert encarna o poder disciplinar e biopolítico que pretende normatizar a vida e submeter a subjetividade às leis da ciência e do desejo de poder. A narrativa de *A Pele que Habito* revela, assim, a face obscura da razão científica: a obsessão humana pelo domínio absoluto sobre a natureza e sobre o outro.

As imagens, os diálogos e a construção visual do filme instauram um campo de tensão entre o corpo e o eu pensante, entre a materialidade e a consciência. A pele, que deveria funcionar como fronteira de proteção e identidade, torna-se, paradoxalmente, prisão e máscara. O filme propõe, portanto, uma cisão entre o corpo e o sujeito, sem, contudo, negar sua interdependência — ambos se influenciam e se refazem mutuamente. Essa dialética corpo-consciência remete a debates filosóficos e psicossociais acerca da natureza da identidade, questionando sua suposta estabilidade e sugerindo que o “eu” é sempre resultado de um processo relacional, histórico e inacabado.

No campo dos estudos bakhtinianos, McCaw (2019) identifica duas concepções distintas de corpo na obra de Bakhtin. A primeira, presente em seus escritos iniciais, compreende o corpo sob um viés mais formal e estático, próximo das concepções clássicas de integridade e unidade. A segunda, amadurecida em textos posteriores, concebe o corpo como entidade dinâmica, relacional e inacabada, permanentemente aberta ao diálogo com o outro e com o mundo. Essa segunda perspectiva é a que melhor dialoga com *A Pele que Habito*, pois nela o corpo é visto como espaço de tensão e metamorfose: um corpo que fala, que responde, que resiste, mesmo quando aprisionado.

Compreender o ser humano e, por analogia, a experiência narrada em *A Pele que Habito* em sua dimensão fenotípica e existencial exige reconhecer a complexidade das vivências que o constituem. O sujeito é, para Bakhtin, um ser de experiência: vive mergulhado em atos conscientes e intencionais que moldam sua existência e sua relação com o outro. Essas vivências, ou acontecimentos do ser, são múltiplas e estratificadas: as experiências físicas, psíquicas, espirituais e sociais coexistem numa tessitura intrincada, em que cada camada influencia e é influenciada pelas demais.

Nessa perspectiva, o corpo de Vera, remodelado, violentado, mas ainda falante, torna-se signo de resistência e testemunho de alteridade. Mesmo transformado à força, ele continua sendo espaço de memória e de sentido, denunciando o caráter inacabado do ser humano e a impossibilidade de reduzir a identidade a uma forma fixa. Assim, *A Pele que Habito* ecoa a visão bakhtiniana de que o corpo é sempre dialógico: atravessado por discursos, afetos e valores, ele é, simultaneamente, produto e produtor de linguagem, palco de disputa entre poder e criação, submissão e resposta.

Nesse contexto, o corpo-vivo não se reduz à passividade; ao contrário, impõe-se ao outro por meio de uma presença incontornável. Seu modo de ser não se disfarça nem se oculta, mas se expõe à percepção do interlocutor, que é compelido a reconhecê-lo não apenas como projeção subjetiva, mas em sua objetividade concreta: o corpo-aí, em sua fenomenalidade. Trata-se, portanto, de um corpo que age, que fala e que significa no mundo, instaurando uma relação de coabitação simbólica com o olhar do outro.

Esse dinamismo remete aos primeiros escritos de Bakhtin, nos quais o sujeito-observador surge como um contemplador afável, análogo ao olhar parental que acompanha o bebê em sua descoberta corpórea. O corpo, nessa fase, não é apenas algo

visto, mas algo que se dá a ver, instaurando um espaço de reconhecimento mútuo entre o eu e o outro. Como destaca McCaw (2019, p. 40):

A estética inicial de Bakhtin é baseada no que poderia ser descrito como uma contemplação visual redentora. Longe de reduzir a pessoa observada, ele defende que é somente o observador que pode percebê-lo como um todo (lembre-se de que nossos horizontes vivenciados não coincidem) (McCaw, 2019, p. 40).

A experiência do corpo, nesse sentido, é sempre relacional. Na relação dialógica, o outro funciona como espelho ético e estético no qual me reconheço e interrogo a mim mesmo. É por meio do olhar e da resposta do outro que a forma do corpo adquire sentido e se torna signo da existência. Bakhtin (2010, p. 47) expressa essa condição de alteridade constitutiva ao afirmar:

É de dentro de mim que eu menos vivencio a "minha cabecinha" ou minha "mãozinha", mais propriamente a "cabeça", eu ajo precisamente com a mão. Na forma hipocorística só posso falar de mim em relação ao outro, exprimindo através dela a atitude real desejada do outro para comigo (Bakhtin, 2010, p. 47).

Esse fragmento evidencia que a percepção de si é sempre mediada pela presença do outro, e que o corpo, longe de ser uma entidade autônoma, é uma instância de comunicação, reciprocidade e exposição.

À luz da fenomenologia de Merleau-Ponty (1994) e de Husserl (2002), pode-se questionar: como o corpo-vivente experiencia o próprio ser a ponto de suas vivências constituírem não apenas um modo de estar, mas também um modo de ser reconhecido, seja na feminilidade, seja na masculinidade? A resposta aponta para a impossibilidade de dissociar o “eu” da “pele que habito”, como sugere o título do filme analisado. O corpo é, simultaneamente, morada e expressão do sujeito; é nele e por meio dele que a identidade se constrói, se projeta e se transforma.

Assim, o “eu” nunca se separa inteiramente da materialidade que o abriga. Ele se constitui na trama de suas experiências, no entrelaçamento entre o que vive, o que faz e o que percebe nos outros como espelho de si mesmo. O corpo, nesse horizonte dialógico e fenomenológico, é o lugar em que o ser se revela ao mundo, não como essência fixa, mas como acontecimento contínuo, aberto e responsivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS COMO PALAVRAS INACABADAS

A análise das obras cinematográficas *A Garota Dinamarquesa* (2015) e *A Pele que Habito* (2011) evidencia que o cinema constitui um espaço privilegiado de problematização das identidades, sobretudo daquelas que transgridem os modelos normativos de gênero e sexualidade. Por meio de suas narrativas, imagens e vozes, essas produções revelam que o corpo trans é território de múltiplas disputas discursivas — médicas, jurídicas, científicas, morais e afetivas —, configurando-se como espaço de conflito e resistência. Trata-se de um corpo que, ao mesmo tempo em que é capturado pelas engrenagens do controle institucional, irrompe como força criadora e insurgente, recusando a fixidez e afirmando a potência de sua reinvenção.

Em *A Garota Dinamarquesa*, a trajetória de Lili Elbe é construída com notável sensibilidade estética e emocional. O filme ressignifica o sofrimento e a coragem de sua protagonista, ainda que, em certos momentos, recaia em uma romantização da transição física como sinônimo de autenticidade identitária. Essa abordagem, embora relevante, pode reforçar a ideia de que o corpo biológico é o centro da experiência trans, deixando em segundo plano a dimensão social e discursiva que a constitui.

Já em *A Pele que Habito*, Pedro Almodóvar radicaliza a discussão ao tensionar as fronteiras éticas da intervenção médica e científica sobre o corpo. A narrativa transforma a manipulação da carne em metáfora do poder e da dominação, evidenciando o caráter violento de toda tentativa de controlar o outro sob o pretexto da racionalidade científica. O filme, ao expor a perversidade desse poder, convida o espectador a refletir sobre os limites da autonomia corporal, o consentimento e a fragilidade das fronteiras identitárias, temas que se entrelaçam com as discussões contemporâneas acerca da biopolítica e da performatividade.

Tomadas em conjunto, as duas obras revelam que a identidade de gênero não é uma essência, mas um processo dialógico, constituído na interação contínua entre discursos, afetos, materialidades e memórias. À luz de Bakhtin, o corpo pode ser compreendido como enunciado social, sempre aberto, responsivo e inacabado: um lugar onde se inscrevem as marcas do tempo, do outro e da história.

Assim, a leitura bakhtiniana permite compreender que o corpo e a linguagem compartilham a mesma condição ontológica: ambos são acontecimentos em movimento, espaços de tensão e criação de sentidos. O corpo trans, nesse horizonte, é o corpo que fala e responde, que resiste à clausura da norma e afirma o direito de existir na diferença.

Ao articular arte e teoria, este estudo reafirma a importância de escutar as vozes trans: vozes que reconfiguram os sentidos do humano e desafiam os discursos que reduzem a identidade de gênero a uma estrutura binária e imutável. O cinema, nesse sentido, emerge como ato ético e estético de resistência, um espaço de enunciação em que o ver e o ouvir tornam-se gestos políticos de reconhecimento.

Essas palavras finais, assumidamente inacabadas, não buscam encerrar o diálogo, mas prolongá-lo. O inacabamento, em chave bakhtiniana, é sinal de vitalidade: da linguagem, da arte e da vida. É nele que reside a possibilidade de construir, por meio da escuta e do diálogo, uma sociedade mais inclusiva, plural e sensível às múltiplas formas de existência, onde cada corpo possa ser reconhecido não como desvio, mas como expressão legítima da diversidade humana.

REFERÊNCIAS

ABREU, Carla Luzia de; ÁLVAREZ, Juan Sebastián Ospina; MONTELES, Nayara Joyse Silva. O que podemos aprender das contravisualidades?, In: **ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS**, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 831-846.

ALMODÓVAR, Pedro. **A pele que habito** (La piel que habito). Ano: 2011. País: Espanha. Diretor: Pedro Almodóvar. Duração: 115 minutos.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: editora da UNESP; HUCITEC, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira; com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, 160p.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, G. L. (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-174.

DI CAMARGO, Ivo Júnior. **A memória de futuro em tela: diálogos entre cinema e Bakhtin**. São Paulo: Mentis Abertas, 2020a.

DI CAMARGO, Ivo Junior. **Mikhail Bakhtin na linguagem cinematográfica**. São Paulo, Mentis Abertas, 2020b.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FIORIN, J. L. Categorias de análise em Bakhtin. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (org.). **Círculo de Bakhtin: diálogos (in) possíveis**. Campinas: Mercado de Letras. 2010. p. 33-48.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FREUD, S. (2016). **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In: Obras completas, volume 6: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905). São Paulo: Companhia das Letras.

GREEN, James N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

HOOVER, T. **The Danish girl**. California, EUA: Focus features, 2015. 1 DVD.

Husserl, E. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Introdução geral à fenomenologia pura**. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Ed. Ideias e Letras, 2006.

LOURO, G. L. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, v. 1, n. 9, p. 541-553, 2001.

MCCAW, Dick. **Corpos em Bakhtin / Bakhtin's Bodies**. Bakhtiniana, São Paulo, 14 (3): 35-56, julho/set. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2176-457341642>

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PAULA, L. de. Introdução. In: PAULA, L. de (org.). **Semiose vebivocovisual**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2020. p. 11-12.

SARTI, M. M. Transexualidade e diagnóstico, "esse papo já tá qualquer coisa". In: MILANEZ, N.; AMARAL, R.; MOURA, I. (org.). **Transexualidades: o que pode o corpo?** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019. p. 35-57.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472> . Acesso em: 16 nov. 2024.

doi:<http://dx.doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1988.

WHO – World Health Organization. **International Classification of Diseases**, 11th Revision (ICD-11). Geneva, Switzerland: WHO, 2018. Disponível em: <https://www.who.int/classifications/icd/revision/en/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

WITZEL, D. G.; SILVEIRA, A. A. T. S. Acontecimento discursivo da transexualidade crucificada. In: MILANEZ, N.; AMARAL, R.; MOURA, I. (org.). **Transexualidades: o que pode o corpo?** João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019. pp. 104-122.

Submetido em: 29/07/2025

Aceito em: 30/10/2025

ⁱ A homossexualidade de Oscar Wilde constitui um aspecto central de sua trajetória pessoal e do contexto moral da Inglaterra vitoriana. Na década de 1890, o escritor manteve um relacionamento com Lord Alfred Douglas (“Bosie”), que, ao vir a público, provocou sua ruína social. Em 1895, após ser acusado pelo pai de Douglas de “posar como sodomita”, Wilde processou-o por difamação, mas o julgamento revelou provas de seus relacionamentos com outros homens. O processo foi retirado e Wilde acabou condenado por *gross indecency*, termo usado para criminalizar atos homossexuais, a dois anos de trabalhos forçados na prisão de Reading. A experiência o abalou física e emocionalmente. Libertado em 1897, exilou-se na França, onde escreveu *De Profundis*, carta reflexiva dirigida a Douglas. Morreu em Paris, em 1900, empobrecido e marginalizado. Sua sexualidade permeia sutilmente sua obra literária: em *O Retrato de Dorian Gray*, o homoerotismo se manifesta de forma velada nas relações entre os personagens; em *A Importância de Ser Prudente*, aparecem alusões codificadas compreendidas pelo público iniciado. O caso de Wilde tornou-se símbolo histórico da repressão às identidades dissidentes na era vitoriana e marco nas discussões contemporâneas sobre os direitos LGBTQ+, ilustrando as duras consequências legais e sociais impostas às pessoas homossexuais naquele período.

ⁱⁱ Harry Benjamin (1885–1986) foi um médico e sexólogo alemão-americano reconhecido como um dos pioneiros no tratamento médico de pessoas transgênero. Suas pesquisas foram decisivas para a consolidação da medicina transgênero moderna. Criou a “Escala de Orientação Sexual de Benjamin”, uma das primeiras tentativas de classificar sistematicamente diferentes expressões de identidade de gênero, embora hoje considerada datada. Benjamin defendeu que a identidade de gênero não poderia ser modificada por terapias psicológicas e que o tratamento adequado consistia em apoiar a transição física por meio de hormonioterapia e cirurgias. Essa postura foi revolucionária para a época, quando predominavam práticas de “cura” e terapias de conversão.

ⁱⁱⁱ Disponível em: *Instagram*, perfil @cinematologia (<https://www.instagram.com/cinematologia/>). Acesso em: 30 de maio de 2025.