

**SEXO/GÊNERO/DESEJO NO FILME *LABIRINTO DE PAIXÕES*,  
DE PEDRO ALMODÓVAR**

**Ertz Clarck Melindre dos Santos**

UNIVERSIDADE  
**CATÓLICA**  
DE PERNAMBUCO



**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA CLÍNICA**

**SEXO/GÊNERO/DESEJO NO FILME *LABIRINTO DE PAIXÕES*,  
DE PEDRO ALMODÓVAR**

**Ertz Clarck Melindre dos Santos**

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Lopes de Almeida Amazonas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Psicologia Clínica.

Linha de Pesquisa: Família e Interação Social.

S237s

Santos, Ertz Clarck Melindre dos

Sexo/gênero/desejo no filme Labirinto de Paixões, de Pedro Almodóvar / Ertz Clarck Melindre dos Santos ; orientador Maria Cristina Lopes de Almeida Amazonas, 2013.

73 f : il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Mestrado em Psicologia Clínica, 2013.

1. Psicologia clínica. 2. Sexualidade. 3. Desejo. 4. Identidade de gênero. 5. Teoria Queer. 6. Cinema. I. Almodóvar, Pedro. II. Título.

CDU 159.922.7

Ertz **Clarek Melindre** dos Santos

**SEXO/GÊNERO/DESEJO NO FILME *LABIRINTO DE PAIXÕES*,  
DE PEDRO ALMODÓVAR**

Comissão Examinadora

---

Profa. Dra. **Maria Cristina Lopes de Almeida Amazonas**

(Orientadora – Universidade Católica de Pernambuco)

---

Profa. Dra. **Carmem Lúcia Brito Tavares Barreto**

(Titular Interna – Universidade Católica de Pernambuco)

---

Prof. Dr. **Paulo Marcondes Ferreira Soares**

(Titular Externo – Universidade Federal de Pernambuco)

*Dedicada ao meu pai, **Erto**.*

*E de maneira especial ao nosso primeiro filme juntos:*

*a animação produzida por Walt Disney, Mogli – O menino lobo.*

*Inconscientemente, dentro daquela sala do extinto Cine Veneza II (Santana – Amapá),  
ele já me preparava, através também dessa película, para uma vida cheia de aventuras,*

*onde eu preciso me repaginar constantemente a novas culturas,  
e principalmente a pessoas tão únicas, que marcaram e marcam minha vida.*

*Sempre por um tempo, pois novos horizontes brotam todas as manhãs.*

*Pai, obrigado por me dares coragem e paciência para enfrentar os desafios!*

## AGRADECIMENTOS

Obrigado primeiramente a tudo que não compreendo, mas existe. Que recebe tantos nomes, mas não consegue ser definido...

São várias as pessoas, lugares e contextos institucionais que me tornaram quem eu posso ser continuamente...

Lembrar de todos seria uma ilusão, mas alguns brilham com mais força, pelo menos agora...

Macapá/AP, onde estão as minhas origens.

Santana/AP, lugar onde cresci, fui alfabetizado, e aos poucos notando que era um ser singular, repleto de imprecisões e, ao mesmo tempo, de metas.

A todos os meus familiares, em especial à minha avó paterna – a doce Coló; à minha maravilhosa tia Andreza Melindre; e aos primos Raissa (a mais nova professora efetiva de Sociologia do Governo do Estado do Amapá), Jini, Jofran, Emerson, Iza, Jorlene, Jorlen, Jomarlen, Jorlecy e a linda Michela: um exemplo também de mãe!

Ao Interact Club João Fecury (Santana/AP).

Aos amigos de infância, na Vila Maia, e também na Vila Amazonas, época em que estudei na saudosa Fundação Bradesco: Paty (amiga/irmã/comadre), Cris, Gabriela, Giana, Josirley, Josymara, Mara, Sheila, Alan (*in memoriam*), Alexandre, Marijara, Paulinha, Lorena, Roberta, Fabiana, Regina (sempre me lembro da força da tua voz nas leituras em sala de aula), Rosana, Eurico, Elaine, Luciana, Débora, Sabrina, Luciano, Delma, Renata Almeida, Renata Colares, Elizeth (hoje também minha comadre), às gêmeas Valéria e Verônica, Morgana, Idinaldo, e tantos outros e outras.

Às amigas de Macapá, onde estudei praticamente toda a minha adolescência: Tatiana Gibson, Nahon, Izabel e a inesquecível Leatricy.

Às melhores lembranças do meu Curso de Letras (a Graduação que me forneceu todas as possibilidades profissionais que adquiri, e ainda adquirirei) – 1994 a 1998 (Unifap): Elíude (a sensibilidade materializada), Lenira, Pedro, Marcela e Rai.

A Maria do Carmo, companheira da Especialização em Literatura Brasileira – 1998 a 2000, na PUC Minas.

Aos meus brilhantes raros da Turma de Psicologia – 2000 a 2004 (UFMS – Campus do Pantanal): Rubia, Silvinha, Sol, Cecília, Pablo e Enio.

Aos queridos da 12ª Turma da Pós-Graduação em Psicologia Clínica – Mestrado (Unicap): Helena, Pedro, Fabiano, Carol Henriques, Carol Parente, Regina e a divertidíssima Rennata.

Também às cidades de Belo Horizonte/MG, Corumbá/MS, Campo Grande/MS, Belém/PA, João Pessoa/PB, Caruaru/PE, Recife/PE: espaços muito para além da geografia. Lugares onde vivi e vivo todas as minhas emoções pessoais e acadêmico-profissionais.

Aos encontros felizes que me trouxeram presentes mágicos: Ségis (meu super amigo), Hamana, Mely (a super Pona, mãe dos gêmeos!), Rosi, Katy, Elaine Bortolanza, Isa Branco, Raimunda Morais, Cezarina, Bele, seu Bararuá (*in memoriam*), Odete (*in memoriam*), Joamy (*in memoriam*), Michel, Expedita, Vanessa, Diógenes, Gô, Fernanda Varanda, Katy Estival, Meire, Yoshi, Regina Leão (a querida!), Charles (o ótimo profissional cinematográfico que editou as cenas fílmicas do Capítulo 3), Márcia Monte, Bella, Germana, Luís André (UFPB), Flávia, Marina, Soraya, Juliana, Gleide, Jarbas, Tati, Daniel, Tanara (amiga e tradutora competentíssima), Celso, Darlington, Luis Cardozo, Iron, Márcio, Rúbio, Rogério; e aos rios Amazonas e Paraguai, além do insuperável mar do Nordeste brasileiro.

Ao Unisol/UFMS de 2001.

Às funcionárias da Limpeza da Escola Estadual Júlia Gonçalves Passarinho – (Corumbá-MS), pela maravilhosa experiência acadêmica que me proporcionaram, quando do meu Estágio Supervisionado em Psicologia Organizacional.

Aos maravilhosos amantes do melhor time de futebol do mundo – o Sport Club do Recife: Anselmo Mendonça (grande amigo, e também grande acadêmico), Wagner, Ismenia, Chico, Lu, Gabi e Andson – o meu passaporte para a Capital do Frevo!

A Chica, minha cúmplice nas tentativas de fuga para o cinema.

A Gabi e Edson Cutrim.

A Geni, por todos os nossos momentos regados a muitos sushis, vinhos e companheirismo: tua amizade é singularmente delicada e suave, como os mais belos tecidos.

A Rosilene Caramalac (Corumbá-MS): a psicanalista!

À psicóloga que me ouviu profundamente, e principalmente me transformou em um ser humano melhor: Maria Inês (Corumbá-MS).

Ao meu psicanalista que há vários anos me faz acreditar no amanhã: Marcelo Veloso (Recife-PE). Não há palavras para definir a minha transferência por ti!

Aos professores e professoras que mais me direcionaram às possibilidades felizes: Edna Maria Pantoja do Amaral (*in memoriam*) Alfabetizadora (Jardim de Infância “Crianças Alegres” – Santana/AP), Neuza Malvão (Escola de 1º e 2º Graus Professor José Barroso Tostes – Santana-AP), Iaracy Feitosa (Escola de 1º e 2º Graus Professor José Barroso Tostes – Santana-AP), Rita de Cássia (Fundação Bradesco – Santana-AP); à forte Arimá (Colégio Amapaense – Macapá-AP), Martha Zoni (Unifap – Macapá-AP), Norma Iracema (Unifap – Macapá-AP), Audemaro Taranto (PUC Minas – Belo Horizonte-MG); à doce Catarina Rosa (UFMS/CPAN – Corumbá-MS); à chiquérrima Jolise Leite – minha inesquecível supervisora no Estágio em Psicologia Clínica (UFMS/CPAN – Corumbá-MS); à fenomenal Sandra Amorim – a melhor também em Psicopatologia Geral e Ética Profissional: sempre presente em minha vida (UFMS/CPAN – Corumbá-MS); à maravilhosa Regina Baruki (UFMS/CPAN – Corumbá-MS); ao ótimo Wilson Melo, com sua sensível objetividade (UFMS/CPAN – Corumbá-MS); à contemporânea Angela Donini (UFMS/CPAN – Corumbá-MS); à delicada Genise Assad (UFMS/CPAN – Corumbá-MS); a Lúcia Vianna – companheira de Estudos Psicodinâmicos (UFMS/CPAN – Corumbá-MS); à fortemente sensata Silvia Brito – minha excelente orientadora de duas Monitorias e Iniciação Científica (UFMS/CPAN – Corumbá-MS); ao Amaro Feitosa, docente por competência, mas principalmente por amor (UFMS/CPAN – Corumbá-MS); Amador Ribeiro Neto – o melhor professor de Literatura da minha vida! (UFPB – João Pessoa-PB); Zeferino (Unicap – Recife-PE); Edilene Queiroz (Unicap – Recife-PE); ao cativante Batista (UFPE – Recife-PE); e à brilhante Márcia Melo (UFPE – Recife-PE).

Às todas as Escolas onde trabalhei.

A Laura (secretária do Departamento de Psicologia – UFMS – CPAN ).

À República Panteras e à República Tudo! (Corumbá-MS).

À Residência das Palmeiras (Recife-PE).

Ao cantor Lenine, pela delicadeza com que canta a vida.

Ao cinema, meu eterno companheiro!

Aos amigos de trabalho: Antonio Motta – uma das personalidades mais singulares que conheci na vida; Renato Athias, à leve e batalhadora Manu, Alex, a Dupla Dinâmica, Elaine, Ana Lúcia Félix, Paulo, Síria, Denise Clementino, Denise

Coutinho, Carla, Ademilda, Juvenal, Fabiana, Suely, Dani Pena, Thatiane, Neide, Íris, Alberto, Samuca, Etiene, Eudesandra, Edcleide, Simoninha, Ianara, Ricardo, Vlad (a Contadora!), Igor, Mari, Vogue e, para encerrar com chave de ouro, Ana, baiana fenomenal com quem tenho a alegria de dividir também os meus dias de atuação profissional na UFPE, especialmente no Departamento de Antropologia e Museologia (DAM/CFCH), de onde sempre tive todo o apoio para cursar o Mestrado: essa vitória também é de vocês!

Aos espetaculares alunos e alunas de Museologia da UFPE – Recife-PE.

Ao Centro Acadêmico do Agreste (CAA/UFPE), meu primeiro local de trabalho nessa terra única!

A Leilane Paixão, uma doce surpresa.

Aos manos Ricardo e Taciano.

Às doces Valéria Lins e Edineide.

Ao amigos de longa data, Fê e Bebel.

A Nélia, Nicéas, Sérgio, Eliene e Moacir, excelentes profissionais da Unicap!

Aos meus afilhados, Amanda, Iggor, Ana e Anália.

A Karlota, Cauê, Luciara e à linda Régia – a única BQR!

A Cristina Amazonas – minha orientadora tanto no Estágio em Docência, quanto nessa Dissertação: cresci muito como ser humano durante todo esse tempo de convivência! Obrigado por tudo!

A Renata Arcoverde – pelo amor fraternal que brotou e amadurece continuamente. Um sentimento que me torna singularmente feliz.

A Valdenice, minha irmã de coração – pelo encontro em Cuiabá e pela nova família que adquiri: os Leitão! Obrigado é pouco diante de tudo que ainda viveremos!

Aos meus anjos, Chico Melindre, Margarida, Franciza e Ester.

Aos meus amados irmãos, Carmem, Magno e Lucivania.

A todas as figuras maternas que cuidaram de mim, enquanto eu me desenvolvia em outros ninhos.

E finalmente, com todo o brilho que merece, a ti, minha mãe: Carmelina Melindre! Pela alegria no teu rosto quando eu li minha primeira palavra (Atenção) diante do nosso televisor, em Santana/AP. Por todas as oportunidades que me ofereceste na vida, mas principalmente pelo teu caráter de lutadora que sempre me acompanha. És o maior e o melhor exemplo da minha vida! Te amo profundamente!

Eu inventei minha vida, porque não estava feliz com ela.

Coco Chanel.

## RESUMO

Nesta dissertação pretendeu-se analisar, no filme *Labirinto de paixões* (1982), de Pedro Almodóvar, as performances sexuais dos personagens protagonistas Riza Niro (Imanol Arias) e Sexilia (Cecilia Roth), problematizando as visões binárias de sexo/sexualidades/gênero. A perspectiva teórica adotada neste trabalho teve, como um dos seus pilares, a Teoria *Queer* e Judith Butler como uma de suas principais representantes. A película foi tomada como uma espécie de documento e os personagens protagonistas Riza Niro e Sexilia serviram como pretexto/pré-texto para discutir um sujeito que apresenta múltiplas possibilidades de práticas sexuais. Os resultados da análise trazem reflexões importantes acerca do quanto as performances de gênero/sexualidade podem ser variadas. No entanto, elas não são sustentadas no ideário das pessoas, embora a visão binária homem/pênis, mulher/vagina seja constantemente reforçada e mantida pela heteronormatividade, algo que reforça a segregação das demais práticas sexuais existentes e exercidas. Questões como o que podem ser homem, mulher, gay, lésbica e outras caracterizações afins, ficam diluídas e insípidas diante das performances que escapam aos enquadramentos impostos pela visão hegemônica do que são sexualidade e gênero. Comportamentos sexuais são postos em cheque quando, em um filme de 1982, ou seja, há 30 anos, já nos é apresentado um conjunto de personagens que possuem uma maneira diferenciada e plástica de se colocar diante da vida e das suas sexualidades. Esperamos que esta pesquisa contribua para uma reflexão psicológica liberta dos binarismos sexo/gênero, heterossexualidade compulsória e heteronormatividade, além de trazer uma reflexão também educacional sobre como podem ser flexíveis, isto é, não cristalizados, os modos de vida.

**Palavras-chave:** Sexo/Gênero/Desejo; Cinema/Pedro Almodóvar; Teoria *Queer*.

## ABSTRACT

The aim of the dissertation was to analyze, in the film *Labyrinth of Passion* (1982), by Pedro Almodóvar, the sexual performances of the characters Riza Niro (Imanol Arias) and Sexilia (Cecilia Roth), by problematizing the binary visions regarding sex/sexuality/gender. The theoretical approach adopted considered the Queer theory as one of its pillars and Judith Butler as one of its main representatives. The film was viewed as a kind of document and the main characters Riza Niro and Sexilia served as pretext/pre-text to discuss a subject that offers multiple possibilities of sexual practices. The results of the analysis provide important reflections on how the gender/sexuality performances may be varied. However, they are not supported in people's ideals, although the binary vision man/penis, woman/vagina is constantly reinforced and maintained by heteronormativity, something that strengthens the segregation of the other existing and exercised sexual practices. Such issues as how to define man, woman, gay, lesbian and other similar characterizations are diluted and insipid in the face of performances that may not be included in the frameworks imposed by the hegemonic vision of sexuality and gender. Sexual behaviors are put in check when, in a 1982 movie, that is, 30 years ago, we are presented with a set of characters who display a different and plastic way towards life and their sexualities. We hope the present study may contribute to a psychological reflection, free from the binary visions sex/gender, compulsory heterosexuality and heteronormativity, in addition to bringing an educational reflection on how the ways of life may be flexible, that is, not crystallized.

**Keywords:** Sex/Gender/Desire; Cinema/ Pedro Almodóvar; Queer Theory.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 – UMA NOVA VISÃO DE SUJEITO. ....	18
1.1 O binarismo de sexo/gênero .....	25
1.2 Heterossexualidade compulsória e Heteronormatividade .....	27
1.3 Ato performativo, performance e performatividade.....	29
CAPÍTULO 2 – PESQUISA DOCUMENTAL.....	32
2.1 Olhar qualitativo .....	23
2.2 Pesquisa documental .....	34
2.3 Método da presente pesquisa.....	36
2.4 Sinalização cronológica das cenas protagonizadas por Riza e Sexi.....	37
CAPÍTULO 3 – LABIRINTO DE PAIXÕES – PERFORMANCES DE GÊNERO. ...	41
3.1 O filme.....	43
3.2 Sinopse de <i>Laberinto de pasiones</i> (1982), por Strauss (2008).....	44
3.3 Personagens, foco das nossas discussões. ....	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS. ....	64
REFERÊNCIAS. ....	69
Audiografia.....	72
Videografia. ....	73

## INTRODUÇÃO

*Amanhecera um belo dia de sol,  
quente, luminoso, de uma transparência fina de cristal lavado.  
Bom-crioulo, de Adolfo Caminha.*

Escrever uma Dissertação de Mestrado exige uma habilidade peculiar para criar um texto a partir da leitura, interpretação e compreensão de diversos outros textos anteriores que serão a base para a fundamentação de uma escrita final ou de um intertexto.

Quando o cinema entra em cena, este intertexto torna-se ainda mais rico e complexo. O cinema provoca várias experiências e sensações em quem produz, e também em quem assiste a uma película. Escrever sobre um filme, ainda mais sendo este do cineasta Almodóvar, mobiliza nossos instintos e afetos mais recônditos e indizíveis. Isto não nos desobriga, porém, a tomar algumas decisões, entre elas, a de demonstrar o lugar de onde falamos sobre nosso objeto de investigação. Esse lugar tanto é teórico quanto metodológico e está relacionado tanto ao objeto de estudo, quanto às crenças e princípios do pesquisador.

Neste trabalho, a intenção é tratar de dois personagens de um dos filmes de Almodóvar, *Labirinto de Paixões* (1982). Estes personagens, Riza Niro Zahlevi, interpretado pelo ator Imanol Arias, e Sexilia, interpretada pela atriz Cecilia Roth, são os protagonistas do filme.

Nosso objetivo é tomá-los como pretexto/pré-texto para discutir as categorias de sexo, gênero e desejo como efeitos de formações específicas de poder. Isso significa dizer que não estaremos interessados em

(...) buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo [...], uma identidade sexual genuína ou autêntica (...). [Mas sim], “investigar as apostas políticas, designando como *origem e causa* categorias de identidades que, na verdade, são efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos (Butler, 2003, p. 9).

O referencial norteador será, portanto, a produção teórica de Judith Butler, aliada a outros autores com os quais esta autora dialoga. Partindo desses estudos, adotamos uma perspectiva construtivista, que considera que o sujeito e suas identidades se

constituem nos discursos e que esses são sempre plurais. Na construção dos sujeitos e das identidades não existe um eu a priori, ele só aparece “por meio de uma prática significativa que busca ocultar seu próprio funcionamento e naturalizar seus efeitos” (Butler, 2003, p.208).

No entanto, apesar de seguirmos autores que desconstruem o sujeito da modernidade, isso não significa a abolição do sujeito, mas pensá-lo escapando aos binarismos; nem horizontalidade, nem verticalidade apenas. Deixando para trás “a infértil ideia de não-sujeito da pós-modernidade, da quase anulação da possibilidade de agir esteticamente, politicamente e eticamente da pós-modernidade, [sem] retornar ao indivíduo solipsista cartesiano, cheio de uma moral e de uma razão mortas (...)” (Assunção, 2012, sp., Tópico II, 3º parágrafo).

Retomando Butler (2003, p.209): “quando se diz que o sujeito é constituído, isso quer dizer simplesmente que o sujeito é uma consequência de certos discursos regidos por regras, os quais governam a invocação inteligível da identidade.” Com isso, não queremos dizer que o sujeito é determinado pelas regras pelas quais é gerado, uma vez que não consideramos a significação como um ato fundador, mas sim “um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras, precisamente por meio da produção de efeitos substancializantes.”

Nosso foco serão as práticas desviantes, aquilo que costumamos denominar como o diferente, o estranho. É sobre esses corpos que incidem os processos de normalização, delegando a eles o lugar de abjeção. A respeito desses corpos, a perspectiva *queer* enfatiza:

(...) os processos de normalização implicados na constituição dos sujeitos, das identidades sociais e até mesmo das coletivas que fundam movimentos sociais do presente apontam para a compreensão de que a maioria dos fenômenos até recentemente compreendidos como desvio pode ser encarada como diferenças, resultado de processos contínuos e inter-relacionados de inferiorização, da criação de Outros que justificam a distribuição e o acesso desigual ao poder (Miskolci, 2009, pp.172-173).

Sobre a concepção de diferença, Scott (1998, pp.297-298) diz que ela é a “designação do outro, da atribuição de características que distinguem categorias de pessoas a partir de uma norma presumida (e muitas vezes não explicitada).”

Outro pressuposto implícito na escolha dessa perspectiva teórica para trabalhar nesta dissertação é não pensar a ciência como verdade. O que resulta do processo de construção de uma investigação é um discurso entre muitos outros possíveis, é o olhar de seu autor.

Como já foi dito, escolher essa proposta teórica tem a ver tanto com o nosso objeto de pesquisa, quanto com a visão de mundo do pesquisador. *Queer* tem a ver com meu próprio modo de me sentir no mundo.

Os teóricos *queer* advêm, principalmente, dos Estudos Culturais e “deram maior atenção à análise discursiva de obras fílmicas, artísticas e midiáticas em geral” (Miskolci, 2009, p.155).

Segundo Stuart Hall (2003), os Estudos Culturais se originaram de uma oposição às versões economicistas do marxismo do final da década de 1950 e início da de 1960 na Open University, Inglaterra. Essa perspectiva teórica, portanto, nasceu do marxismo, mas se opoñdo a uma visão ortodoxa deste que assumira certa hegemonia na época, mas não atendia mais às demandas de certos grupos sociais, tais como, de início, os operários, aos quais posteriormente juntaram-se os imigrantes, os negros, as mulheres e os homossexuais. O sucesso alcançado por esta corrente foi tão grande que gerou duas subdivisões: os Estudos Pós-Coloniais e a Teoria *Queer*.

A Teoria *Queer* esteve sempre associada ao estudo do desejo e da sexualidade, mas nos últimos anos intensificaram-se estudos, nesta perspectiva, articulando múltiplas diferenças nas práticas sociais. Como consequência, hoje se vê no *queer* “uma resposta crítica à globalização dos modelos norte-americanos de identidade sexual hetero, mas também do feminismo liberal e da cultura gay integracionista” (Preciado, 2007, p.387).

Ao longo deste trabalho, com a finalidade de discutir essa rede de práticas de vida que envolve esses personagens, Riza Niro e Sexilia, consideramos fundamental desenvolver alguns conceitos-base. Eles serão trabalhados no primeiro dos três capítulos que compõem esta Dissertação.

No primeiro capítulo, traremos a base conceitual da pesquisa. Inicialmente, faremos as distinções entre o sujeito da Metafísica e o da Pós-Modernidade. Em seguida, com os embasamentos teóricos de Butler, Foucault e outros autores relacionados a essa perspectiva, traremos os principais conceitos do trabalho, como uma possível compreensão do que vem a ser a Teoria *Queer*, sexo, sexualidades, gênero,

binarismo, heteronormatividade, heterossexualidade compulsória, atos performativos performance e, finalmente, performatividade.

No segundo capítulo, o foco vai ser o método a ser utilizado. A pesquisa será de cunho qualitativo. A película será tomada como uma espécie de documento e os personagens Riza Niro e Sexilia servirão como pretexto/pré-texto para discutir um sujeito que apresenta múltiplas possibilidades de práticas sexuais.

No terceiro e último capítulo, tomaremos algumas cenas do filme que envolvam os personagens antes mencionados, com a finalidade de discutir modos de subjetivação que rompem com as normas e os discursos sociais que os produzem como desviantes. Não se trata de descrever novas possibilidades de ser, mas, como diz Butler (2003, p.213), de “redescrever as possibilidades que já existem, mas que existem dentro de domínios culturais apontados como culturalmente ininteligíveis e impossíveis.”

## CAPÍTULO 1 – UMA NOVA VISÃO DE SUJEITO

*Hoje é outro dia.*

*Quando abro cada manhã a janela do meu quarto*

*É como se abrisse o mesmo livro*

*Numa página nova...*

*Mario Quintana.*

A sociedade passa por transformações constantes e isso contribui diretamente na forma de compreender os modos de ser do sujeito, além dos diversos processos de interpretar as relações, os saberes e os fazeres.

Nesta Dissertação nos apoiaremos nos estudos *queer* para embasar nossa visão de sujeito, por acreditarmos que essa perspectiva possibilita uma desconstrução das ideias preconcebidas acerca das relações entre sexo, gênero e desejo.

Em se tratando desse estudo, Miskolci (2009) esclarece que:

Teórica e metodologicamente, os estudos *queer* surgiram do encontro entre uma corrente da filosofia e dos Estudos Culturais norte-americanos com o pós-estruturalismo francês, que problematizou concepções clássicas de sujeito, identidade, agência e identificação. Central foi o rompimento com a concepção cartesiana (ou iluminista) do sujeito como base de uma ontologia e de uma epistemologia. Ainda que haja variações entre os diversos autores, é possível afirmar que o sujeito no pós-estruturalismo é sempre encarado como provisório, circunstancial e cindido (Miskolci, 2009, p.152).

Os estudos *queer*, portanto, se inserem numa perspectiva pós-estruturalista. Ao falar de Estudos *Queer* ou Teoria *Queer*, estamos nos referindo a “uma iniciativa desconstrutivista, que desmonta a noção de um eu definido por algo que se encontra em sua essência, seja este o desejo sexual, a raça, o gênero, a nação ou a classe” (Gamson, 2007, p.346).

Criticando a visão metafísica de sujeito, Spivak (1987, p.204, citada por Scott, 1998, p.307) diz:

Um efeito-sujeito pode ser resumidamente colocado como se segue: aquilo que parece funcionar como sujeito pode ser parte de uma imensa rede descontínua... de fios que podem ser nomeados política, ideologia, economia, história,

sexualidade, linguagem e assim por diante... Pontos e configurações diferentes desses fios, condicionados por determinações heterogêneas que são elas mesmas dependentes de inúmeras circunstâncias, produzem o efeito de um sujeito ativo. Contudo, a consciência deliberativa continuísta e homogeneicista sintomaticamente requer uma causa contínua e homogênea para esse efeito e assim positiva um sujeito determinante e soberano. Este último é, então, o efeito de um efeito, e sua posição uma metalepse, ou a substituição de um efeito por uma causa.

A Teoria *Queer* é de fundamental importância para a compreensão desse novo projeto de existência. Miskolci (2009) esclarece que a antiga valorização da experiência que marcou o surgimento dos Estudos Culturais é revisitada e refinada analiticamente, a partir da percepção de que não são sujeitos que têm experiências, mas, ao contrário, são experiências que constituem os sujeitos.

Guacira Lopes Louro (2004, pp.7-8) diz, a respeito do que pode significar *queer*: *Queer* é estranho, raro, esquisito. *Queer* é também o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado.” *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro e nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares,” do indecidível. *Queer* é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina.

Todas as indagações acerca de uma identidade nos levam finalmente a discutir também as chamadas orientações sexuais. Se partirmos do princípio de que sexo e gênero são construções sociais e podem se apresentar de maneiras múltiplas, para além do binarismo homem/mulher, masculino/feminino, então a consequência lógica nesta linha de raciocínio é também questionar as nomeações dadas às orientações sexuais e seu status de permanência.

Notamos o sujeito atual passando por mudanças significativas. Hall (2006, p.12) destaca que:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá

fora,” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.

O Pós-Estruturalismo, do qual decorrem os Estudos *Queer*, traz uma visão de homem que escapa ao modelo ontológico metafísico e propõe uma plasticidade maior de possibilidades, ou seja, saímos de um sujeito subjetivo para formas de subjetivação, como propõe Foucault. A própria noção de sujeito é contestada, e por isso a identidade se fragmenta como destacou Hall (2006) anteriormente. O sujeito, antes compreendido como matéria e substância, agora está “diluído” em formas de subjetivação. Butler traz um importante conjunto de reflexões, caminhando da visão de sujeito para a perspectiva da construção do gênero, mostrando que ambas são parte de uma mesma trajetória:

O que é a metafísica da substância, e como ela informa o pensamento sobre as categorias de sexo? Em primeiro lugar, as concepções humanas do sujeito tendem a presumir uma pessoa substantiva, portadora de vários atributos essenciais e não essenciais. A posição feminista humanista compreenderia o gênero como um *atributo* de pessoa, caracterizada essencialmente como uma substância ou um “núcleo” de gênero preestabelecido, denominado pessoa, denotar uma capacidade universal de razão, moral, deliberação moral ou linguagem. Como ponto de partida de uma teoria social do gênero, entretanto, a concepção universal da pessoa é deslocada pelas posições históricas ou antropológicas que compreendem o gênero como uma *relação* entre sujeitos socialmente constituídos, em contextos especificáveis. Esse ponto de vista relacional ou contextual sugere o que a pessoa “é” – e a rigor, o que o gênero “é” –, e refere-se sempre às relações construídas em que ela é determinada (Butler, 2010, p.29).

Essa visão de sujeito vem corroborar com a ideia de transitoriedade da “identidade.” As experiências singulares vão (re)construindo esse ser fluido que precisa se perder para encontrar novas possibilidades de existir. Sales (2008, p.3) esclarece que:

Se nas análises genealógicas de Foucault ele mostra os processos de objetivação do sujeito através da relação poder-saber, sujeitando o indivíduo a uma normalização, com a noção de estética da existência ele analisa os modos de

subjetivação como experiências do governo de si mesmo, no sentido de fazer da vida uma obra de arte. Há, pois, um cuidado de si, uma prática de si, uma política de si, um exercício de si sobre si que visam, acima de tudo, uma soberania sobre si mesmo. O que está em jogo é a técnica que deve ser utilizada para se viver da melhor maneira possível.

É importante perceber que a visão da vida como uma obra de arte dá uma maior liberdade de construção para um futuro mais amplo. Para Foucault (1984, p. 215, citado por Castro, 2009, p.151),

A problemática da liberdade, entendida como não escravidão, encontra-se no coração dessa ética: não ser escravo dos outros, não ser escravo de si mesmo ou, em termos positivos, governo dos outros e governo de si mesmo. Mesmo quando é decisão do indivíduo ter uma vida bela, e os comportamentos e valores que definem essa beleza não têm a forma nem da lei nem da norma, isso não significa que careçam de universalidade. A estética da existência nos põe, com efeito, diante de uma universalidade sem lei.

O texto acima, em se tratando de um olhar apurado do individual (experiência) dentro de tanta pluralidade, lembra um trecho peculiar da última película dirigida por Almodóvar: *A Pele que Habito* (2011). O protagonista da trama, Robert Ledgard (interpretado pelo ator Antonio Banderas), encontra a filha (interpretada pela atriz Blanca Suárez) desacordada, e supostamente violentada no jardim de uma residência onde ocorre uma festa. A jovem, ao acordar e ver o pai, entra em desespero. No meio da cena angustiante, Robert tenta trazer a filha à razão, gritando violentamente o seu nome “Norma”, “Norma!” Pedro Almodóvar, nesse e em tantos outros filmes, faz a Norma sucumbir diante do desejo, principalmente quando este é proibido: as regras desabam diante do insano, do *Queer*.

Mas como essas formas de subjetivação, de construções e reconstruções de existência podem interferir nas questões de sexo e gênero? Hirata, Laborie, Le Doaré e Senotier (2009) evidenciam como esse quadro visualizado no cenário atual da cultura interfere nos estudos da sexualidade:

O pós-modernismo ou desconstrucionismo veio da “crítica da metafísica” introduzida por Heidegger. Ele marca uma ruptura com as formas da modernidade ocidental – cujas fontes são gregas –, definida pela categoria do “domínio”: domínio do sujeito sobre o objeto, mas também do homem sobre a

mulher, obedecendo à lógica binária das oposições. O logocentrismo é um falocentrismo, um “falocentrismo” (Derrida, 1992). A modernidade é, dessa forma, identificada como o reinado da virilidade. O pensamento pós-moderno é, nesse sentido, um “tornar-se mulher” ou um devir feminino do pensamento e da prática. O sexo não pode ser substantificado: ele não é, nem “um” nem “dois”, mas sim um movimento de diferir que se traduz pelo vocábulo “diferença” (*différance*) (Derrida, 1992). O “feminino,” como categoria e não como marca de um dos dois sexos, é extorsão à lógica binária das oposições, emergência de uma “verdade de terceiro gênero” que recusa a alternativa da exclusão “ou, ou”, em prol da inclusão “e, e.” Esse feminismo pode ser assumido indiferentemente por homens e mulheres, pois transcende a alternativa dual do *sex* e do *gender* (Hirata et al, 2009, p.65).

Do ponto de vista biológico, tanto homens quanto mulheres poderão assumir papéis sociais em que nem sempre haverá uma ligação direta nas díades homens/pênis, mulheres/vaginas. A sexualidade também transporá esse modelo, e assim trará novas atuações, isto é, haverá também mulheres com pênis, homens com vaginas, no sentido de que se tornar uma pessoa é algo para além apenas das experiências subjetivas também de cunho sexual. No entanto, esse processo não é linear, e muito menos estático. Acontecerão procederes, retrocederes, misturas, gerando assim uma indefinição de lugares e papéis a serem desempenhados. Esse conjunto de experiências lembra a reflexão contida em Guatarri (1985, p. 9, citado por Rolnik) sobre o que pode ser

(...) uma leitura molecular? Ler como num encontro amoroso do tipo daquele que canta Caetano – “capte-me, rapte-me, adapte-me, *it's up to me*, camaleão,” ou do que fala Deleuze, “procedimento de *pick-me-up*” ou de *pick up* ou “dupla captura” ou “duplo roubo.” “Núpcias-entre-dois-reinos,” “núpcias-contra-a-natureza,” onde se cria um “bloco de evolução a-paralela.” Ou seja, o autor não é um pedaço de mim, eu mais ele não somos um, o que implica que nem ele é um, nem eu sou mim. Entre nós há “zonas-de-transparência,” que colocam em contacto subjetividades – constelações singulares de fluxos sociais, materiais e de signos – criando uma área-de-intimidade-e-desejo onde um e outro se metamorfoseiam. Nunca paralelamente. Há também, entre nós, zonas-de-opacidade necessariamente internas/externas, criando áreas-de-vazio-ou-deserto, “fluxos esquizo,” “pensamento sem imagem,” “gagueira na linguagem.”

A citação anterior traz esse grande devir do que pode ser viver e, com isso, as classificações, rotulações, limites e nomenclaturas ficam sem sentido, pois como delimitar algo que escapa e que se renova constantemente? Essas “zonas de transparência” podem também ser compreendidas não como a corda bamba, mas sim como os espaços vazios onde os pés se equilibram no ar para continuar o percurso: é algo que existe, mas não se sabe onde, nem como. No entanto, os que pisam nesse vazio notam o quão ele é importante na quebra do binário concreto/abstrato.

Quanto a essas classificações, não há mais uma espécie de padronização binária do humano, ou seja, uma definição estática do que “são” homens e mulheres: agora existem outras formas de existir, de conviver no mundo, e principalmente de se construir enquanto sujeito. A (in)definição de papéis é plástica, e os seres humanos vão adquirindo formatos mais diversos e dinâmicos. Butler (1990) esclarece essa questão quando evidencia todas essas transformações que influenciam fortemente a visão do que pode vir a ser o gênero:

Ao declarar que “a mulher não nasce, se faz,” Simone de Beauvoir apropria-se desta doutrina, a dos atos constitutivos, inscrita na tradição fenomenológica, e a reinterpreta. Neste sentido, o gênero não é, de nenhuma maneira, uma identidade estável; tampouco é o *locus* operativo de onde procederiam os diferentes atos; é uma identidade fragilmente constituída no tempo: uma identidade instituída por uma repetição estilizada de atos. Mais ainda, o gênero, ao ser instituído pela estilização do corpo, deve ser entendido como a maneira mundana em que os gestos corporais, os movimentos e as normas de todo tipo constituem a ilusão de um eu generizado permanente. Esta formulação desloca o conceito de gênero além do terreno de um modelo substancial de identidade, para um que requeira uma conceitualização de temporalidade social constituída.

Miskolci (2009, p.159) afirma que a heterossexualidade, como modelo social, divide-se em dois períodos: no primeiro, correspondendo ao terço final do século XIX até meados do século XX, vigora a heterossexualidade compulsória pura e simples; no outro, que se desenvolve a partir da segunda metade do século XX, encontramos o domínio da heteronormatividade. No primeiro, há uma obrigatoriedade de que todos sejam heteros; já no segundo, a pressão não é mais para que se tornem heterossexuais, mas sim que vivam como eles.

O termo heterossexualidade compulsória foi usado pela primeira vez por Adrienne Rich (1980), feminista norte-americana que publicou neste ano um ensaio intitulado *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* (Miskolci, 1990).

De acordo com Berlant e Warner (2002, citados por Pelúcio e Miskolci, 2009, p.142), a heteronormatividade é um conjunto de “instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que fazem não só que a heterossexualidade pareça coerente – isto é, organizada como sexualidade –, como também que seja privilegiada.” Miskolci diz que foi Michael Warner quem denominou a ordem social atual, em 1991, de heteronormatividade. Essa ordem faz com que a heterossexualidade pareça natural e, assim, se torne o fundamento da sociedade. Dela decorrem as expectativas, as demandas e as obrigações que todos devemos seguir. Regula e controla o comportamento, tanto dos heteros, quanto dos homossexuais.

Ao colocar o foco na heteronormatividade, os teóricos *queer* não pretendem fazer uma defesa dos sujeitos não heterossexuais, mas sim enfatizar uma desconstrução de toda ordem social, dos pressupostos que a embasam e sustentam toda uma visão de mundo, práticas e até mesmo uma forma de produzir conhecimento. Para estes teóricos, estudar a sexualidade implica, necessariamente, explorar tudo que se relaciona com a heteronormatividade, isto é, estudar a homofobia que se traduz em mecanismos de interdição e controle das relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo, assim como a padronização heteronormativa dos homo-orientados (Miskolci, 2009).

É sobre esse segundo aspecto que precisamos ficar ainda mais atentos. Ao tentar legitimar a união entre casais do mesmo sexo, a adoção por estes casais, entre outras reivindicações que surgem a partir destes grupos na atualidade, é importante refletir em que medida não os estamos incluindo nos padrões heteronormativos, enfraquecendo seu potencial de ruptura com a ordem social estabelecida. A esse respeito, Butler (2010, pp.56-57) diz:

A “presença” das assim chamadas convenções heterossexuais nos contextos homossexuais, bem como a proliferação de discursos especificamente gays da diferença sexual, como no caso de “butch” e “femme” (termos que designam os papéis masculino e feminino eventualmente assumidos nos relacionamentos lésbicos) como identidades históricas de estilo sexual, não pode ser explicada como a representação quimérica de identidades originalmente heterossexuais. E tampouco elas podem ser compreendidas como a insistência perniciosa de

construtos heterossexistas na sexualidade e na identidade gays. A repetição de construtos heterossexuais nas culturas sexuais gay e hetero bem pode representar o lugar inevitável da desnaturalização e mobilização das categorias de gênero.

Como podemos ver, essa questão é controversa. Para Butler, o fato de se tratar de uma relação entre pessoas do mesmo sexo já pode significar, em si mesma, uma ruptura com a ordem social.

O que é importante destacar é que existem possibilidades estratégicas de fuga desses ditames e dogmas cristalizados. O ato de pensar filosoficamente é trazido por Foucault (1984, p.13), quando ressalta:

...Mas o que é filosofar hoje em dia – quero dizer, a atividade filosófica –, senão o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento? Se não consistir em tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferentemente em vez de legitimar o que já se sabe?

Contudo, como no encostar de um barco em um dique, o pensamento precisa ser ancorado em uma base sólida para que a visão de um novo horizonte mais amplo possa ser contemplada e vivida. O viajante precisará de um terreno sólido para pisar, mas vez por outra poderá navegar sozinho, ou acompanhado de perspectivas mais flexíveis e misteriosas, como o mar.

## **1.1 O binarismo de sexo/gênero**

O binarismo a que se refere Butler (2010) é a concepção de que sexo e gênero se dão em número de dois. Ela coloca que essa é uma construção contemporânea que muitas vezes é naturalizada como se de fato as categorias de homem/mulher, masculino/feminino fossem as únicas alternativas para a descrição de sexo e gênero.

Essa classificação se baseia na anatomia dos corpos, que, para a concepção binária, se apresenta apenas com duas opções de conformação: corpos com pênis representam os machos e corpos com vaginas representam as fêmeas. Os gêneros masculino e feminino, portanto, seriam decorrentes lineares diretos de cada sexo.

Butler (2010) lembra que as feministas tentaram subverter essa lógica ao defender que determinada conformação corporal não significaria necessariamente uma correspondência na construção cultural do gênero. Assim, uma pessoa que nascesse com um pênis não necessariamente se tornaria um homem, e uma pessoa que nascesse com

vagina não necessariamente se tornaria uma mulher, na teorização feminista. De certo, esse foi um passo para a ampliação do que se entendia como sexo e gênero até então. O descolamento entre a anatomia, tida como dado biológico, e a construção social de gênero subsidiaram lutas políticas importantes. No entanto, ela viu problemas em dois pontos dessa teorização das feministas.

Primeiramente, a teórica discute sobre a dicotomia entre sexo e gênero. Enquanto as teorias feministas faziam a separação entre esses conceitos, Butler (2010) afirma que sexo sempre tenha sido gênero, pois o que se diz sobre a anatomia dos corpos também é construído dentro de um contexto histórico que possibilita a emergência dessas teorizações.

Um bom exemplo disso é o trabalho de Laqueur (2001) sobre a teoria do sexo único, de Galeno. Ele diz que durante milhares de anos acreditou-se que as mulheres tinham a mesma genitália dos homens, só que por uma falta de calor vital, a delas ficaria retida internamente. Houve um tempo, durante o século XVIII, em que as pessoas eram todas classificadas, na medicina ocidental, como homens.

Alguns homens tinham seus órgãos sexuais para fora e outros os tinham invertidos, ou seja, para dentro do corpo. O pênis, portanto, era uma evidência de que aquele ser tinha muito calor vital, enquanto que a vagina era uma evidência de que faltou calor vital no nascimento daquele ser, e por isso seus órgãos sexuais não conseguiram se desenvolver para fora do corpo, ficaram internos, o que dava a ele o status de um homem inferior. Considerava-se nesta época que o útero era o escroto, os ovários eram os testículos, a vulva era o prepúcio, e a vagina, um pênis, com a única diferença de terem se desenvolvido para dentro do corpo.

O interessante de se destacar sobre a teoria do sexo único é que caso ela realmente fosse considerada até hoje, teríamos então a existência de dois seres (um superior, com calor vital, e um inferior, isto é, sem calor vital).

A teoria do sexo único serve para mostrar que a biologia não é algo tão natural assim, já que se podem verificar mudanças no que é dito sobre os corpos, a depender das contingências históricas vigentes, isto é, a base biológica é apenas uma das visões que se pode ter de um ser: e isso de forma bastante cuidadosa, até porque aqui a linearidade é algo bastante discutível. Nem sempre o que se vê tende a ser o que se vislumbra. Daí a afirmação de que sexo e gênero são ambos construídos socialmente e não há nada de essencial, de dado, nos corpos.

Essa conclusão leva ao segundo ponto discutido por Butler, quanto às teorias feministas de então. O binarismo persistia nessas teorias, continuava-se a não questionar a divisão em apenas duas possibilidades de existência, necessariamente excludentes: homem ou mulher. Para a autora, essas não são as únicas formas de ser, são possíveis muitos tipos de gêneros e sexualidades. Assim, todo gênero é tido como uma citação continuamente repetida, que remete a um modelo supostamente ideal. Ela exemplifica esse pensamento ao se remeter à imagem da *drag queen*:

Ao imitar o gênero, o *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. [...] A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original (Butler, 2010, pp.196-197).

Dessa forma, as categorias parodísticas, segundo a autora, servem ao propósito de desnaturalizar o sexo/gênero, uma vez que o modelo já se constitui de forma parodística, não sendo assim, nenhum fundamento, nenhum original. Então, a paródia não é uma exclusividade de travestis e *drag queens*. O que se chama tradicionalmente de homem e de mulher também são paródias, pois já vimos que não são naturais, mas sim performados *ad infinitum*, criando a ilusão de permanência enquanto categoria identitária.

O binarismo também é colocado em questão por outros autores, como Louro (2008) que, assim como Butler, toma como fundamento a Teoria *Queer*, que surgiu a partir de movimentos políticos que se opunham a qualquer demanda de identidade. O próprio nome *queer* tem duas significações. Indica, na língua inglesa, uma nomeação pejorativa para pessoas cujas sexualidades divergem da heterossexual, algo equivalente a bicha, “veado” ou sapatão, no português brasileiro. No entanto, sua outra significação indica algo que é estranho, esquisito, fora do comumente pensável.

## 1.2 Heterossexualidade Compulsória e Heteronormatividade

É válido lembrar que, como destacado anteriormente, a heterossexualidade compulsória é uma espécie de imperativo categórico que atua sobre a sociedade, induzindo à obrigatoriedade de adoção de uma sexualidade hetero por todos os membros dessa sociedade, ou seja: “todos devem ser heterossexuais.” Enquanto isto, a

heteronormatividade se impõe como a obrigatoriedade desse modelo no coletivo, isto é, atua sobre os que são heterossexuais e sobre aqueles que não o são. A questão agora não é a obrigatoriedade de ser heterossexual, mas de se comportar como um.

Compreender as possibilidades de atuação, tanto da heterossexualidade compulsória, quanto da heteronormatividade, é fundamental para os Estudos de Gênero. Mélo (2012, p.199) evidencia importantes reflexões sobre o modelo heterossexual, em se tratando da noção de corpo:

Criados os corpos inertemente sexuados, ou seja, corpos tatuados pela natureza que nos ditam como devemos habitá-los, sendo a tatuagem principal a que se encontra nas genitálias, temos consequências importantes: se existem diferenças e o corpo feminino é perfeito à maternagem (portanto ao privado) e o masculino é perfeito à guerra (portanto ao público), os corpos só devem se unir também de modo perfeitamente normal: um homem com uma mulher. A heterossexualidade é o modelo de normalidade. Fora desse modelo, temos patologias: um corpo mal tatuado pela natureza ou um ser que deseja mudar a tatuagem natural. Vemos que não se trata apenas de um preconceito exclusivamente religioso, mas uma afirmação científica.

Partindo desse entendimento, passamos a questionar os porquês de a heterossexualidade ser o padrão social mais aceitável. Notamos que a própria divisão anatômica já “encerra” trajetórias mais legitimadas, usando também o campo discursivo pra atingir esse objetivo, como destaca Butler (2010, pp.25-26):

Na conjuntura atual, já está claro que colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas. Essa produção do sexo como pré-discursivo deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural que designamos por *gênero*. Assim, como deve a noção de gênero ser reformulada, para abranger as relações de poder que produzem o efeito de um sexo pré-discursivo e ocultam, desse modo, a própria operação da produção discursiva?

Sendo assim, a heterossexualidade compulsória vem a ser um caminho tido como único para se atingir o equilíbrio social desejado pelo hegemônico. Esse modelo traz, desde os primeiros contatos sociais, o conjunto de normas a ser seguido, para que

não haja abjeções. Já a heteronormatividade se apoia em estruturas formais, como o casamento heterossexual (supondo o binarismo de gênero homem/mulher), e principalmente a reprodução da espécie, e assim a manutenção da sociedade, isso segundo o viés institucionalizado dessa matriz.

Por isso, nessa perspectiva, nota-se que o pensamento científico está apoiado também pelo religioso. Neste caso, é preciso pensar que a proposta de casamento legal e a adoção de crianças pelos homossexuais, e ainda uma conquista de direitos civis, podem muito bem indicar uma redução das possibilidades de ruptura com os modelos hegemônicos de conjugalidades e parentalidade, além de convivência social. É possível pensar que, entre outras possibilidades, os homossexuais estariam se submetendo à heteronormatividade.

### **1.3 Ato performativo, performance e performatividade**

Para falar dos atos performativos, performance e performatividade, voltamos à noção de discurso. Almeida (2008, p.4) ressalta que este é “um modo institucionalizado de pensar, uma fronteira social que define o que pode ser dito sobre um determinado tópico ou, nas palavras de Butler, os limites do aceitável quando se fala em algo.” Por sua vez, esse mesmo discurso é considerado um ato performativo, isto é, uma prática discursiva, no sentido de que se trata de um ato linguístico, sujeito à interpretação. Para Butler (2010), o ato performativo deve ser executado como uma obra de teatro apresentada a um público, ou seja, na interação com outros, segundo normas preestabelecidas.

Essas normas, no campo da orientação sexual, são por assim dizer relacionadas à heterossexualidade compulsória, uma instituição que se baseia num conjunto de performatividades de forma a manter o hegemonicamente instituído, aqui no terreno da sexualidade. A visão da heterossexualidade compulsória está ligada a performances e pressupõe “atores,” enquanto que a performatividade não pressupõe a ação de um sujeito, pois é pela repetição de discursos e atitudes que o estabelecido se cristaliza.

Para detalhar mais claramente a diferença entre performance e performatividade, Almeida (2008) diz que entender o sujeito como um efeito e não como uma causa é central para a teoria de Butler. Nesta perspectiva, a performance exige um sujeito preexistente, enquanto que a performatividade questiona a própria noção de sujeito,

partindo da perspectiva de Austin, em *Cómo hacer cosas con palabras* (1990), quando discute a performatividade da linguagem e a desconstrução dessa teoria feita por Derrida, em *Firma, Acontecimiento, Contexto*.

Butler, em consonância com os estudos pós-estruturalistas, concorda que a identidade deve ser vista como algo em eterno devir, cujas possibilidades emergem das contingências do momento.

Deve-se abandonar, portanto, a noção de identidade como um núcleo central imutável e essencial de uma pessoa. Na perspectiva que adotamos, a subjetividade não é constituída por uma essência, ela vai se fazendo. Então, não há um gênero, um sexo ou uma orientação sexual verdadeira, supostamente oculta internamente em um sujeito que a expressaria externamente. Se tomarmos esse pressuposto, é impossível dizer que existe uma realidade outra que não aquela da performance mesma. Hall (2009, p.39) destaca que a

marcação da diferença é crucial no processo de construção das posições de identidade. A diferença é reproduzida por meio de sistemas simbólicos (...). A antropóloga Mary Douglas argumenta que a marcação da diferença é a base da cultura porque as coisas – e as pessoas – ganham sentido por meio da atribuição de diferentes posições em um *sistema classificatório*.

É justamente essa diferença que nos faz questionar a definição de uma identidade. Essa transição, transgressão e subversão do modelo criam novas formas de pensar e de se colocar no mundo. O que a Teoria *Queer* pretende não é identificar essas diferenças, até porque cairia novamente na rotulação. O que importa é fazer a diferença, sabendo que elas existem também no espaço heteronormativo.

O exemplo do travesti é ilustrativo desse pensamento: seu corpo foge do binarismo macho/fêmea porque pode ter seios e pênis ou vagina e tórax sem seios, numa conformação que não está dentro dos limites classificatórios ditados pela lógica binária. Duque (2008, citando Pelúcio, 2007) afirma que o termo travesti “aponta para a multiplicidade da experiência ligada à construção e desconstrução dos corpos.” Segundo Peres (2005, pp.25-26), o corpo travesti preserva “a ambiguidade, a surpresa e a confusão dos códigos de inteligibilidade, pois é ‘um corpo aparentemente feminino que tem entre as pernas um órgão sexual masculino, e, mais ainda, faz uso dele.’”

Na mesma direção, Butler (1990) chama a atenção para registrar justamente que não há um homem ou uma mulher verdadeiros por trás de determinada maneira de se

performar o gênero: “o gênero travesti é tão completamente real como o de qualquer pessoa cuja performance cumpre com as expectativas sociais.” Em outras palavras, o ato performativo não está de um lado e a realidade de outro, o ato constitui a realidade, ainda que esta nem sempre seja facilmente assimilada dentro das categorias preexistentes que normatizam o gênero.

Por isso, Butler reivindicará que sexo é sempre gênero, ou seja, o sexo/gênero não é natural, não é pré-discursivo, assim como não existe uma relação necessária entre corpo e gênero (mulher/feminino/identificação com homem/masculino, e vice-versa). Logo, a performatividade também pode atuar como uma ação de evidenciar a multiplicidade de orientações e práticas sexuais que existem para além do binário heterossexual/homossexual.

## CAPÍTULO 2 – PESQUISA DOCUMENTAL

*Há uma coisa mais cruel do que descrer em tudo: em tudo acreditar.*

*Vicente Avelino*

### 2.1 Olhar qualitativo

Este estudo teve por objetivo discutir as performances e as histórias dos personagens Riza Niro (Imanol Arias) e Sexilia (Cecilia Roth), do filme *Labirinto de Paixões* (1982), de Almodóvar, como pretexto/pré-texto para problematizar a noção de sujeito unificado, discutindo os binarismos de sexo e gênero e a visão linear de suas relações com o desejo.

Assumimos a posição de que cada pesquisador, ao discutir um determinado tema, história e/ou texto, não apenas interpreta, pois toda narrativa é já uma interpretação, mas cria, constrói narrativas e “histórias são escritas de perspectivas ou pontos de vista fundamentalmente diferentes – na verdade inconciliáveis – nenhum dos quais completo ou totalmente *verdadeiro*” (Scott, 1998, p.300). Consideramos que as histórias desses personagens podem ser úteis para dar visibilidade a certo número de práticas sexuais alternativas baseadas em valores não hegemônicos e, por essa razão, destinadas à exclusão e ao gueto. Mas não apenas para isso. Interessa-nos mais explorar a diferença, no modo como ela é estabelecida, como ela opera e constitui sujeitos que atuam no mundo (Scott, 1998).

Para alcançar o objetivo, adotamos estratégias de pesquisa qualitativa que se ajustam melhor a essa temática, uma vez que “parecem objetivar menos os seus sujeitos, preocupar-se mais com a criação de significado cultural e político, e com dar mais espaço às vozes e às experiências que foram suprimidas” (Gamson, 2007). Minayo (2008, pp.22-23) destaca a importância do cuidado com a escolha metodológica:

O objeto principal de discussão são as *Metodologias de Pesquisa Qualitativa*, entendidas como aquelas capazes de incorporar a questão do Significado e da Intencionalidade como inerentes *aos atos, às relações, e às estruturas sociais*, sendo estas últimas tomadas, tanto no seu advento, quanto na sua transformação, como construções humanas significativas.

A autora citada anteriormente traz à tona a importante reflexão de que a pesquisa qualitativa valoriza os aspectos significativos e intencionais por estes serem nela expressos a partir de uma “realidade individual,” isto é, um determinado contexto será primeiramente visto a partir dele mesmo (no caso, o filme com suas personagens e sua trama), para em seguida o inserirmos nas demais constituições sociais que reforçam e/ou mantêm as performances sexuais, na perspectiva da Teoria *Queer*.

Salientamos que essa divisão é apenas didática, até porque acreditamos que esse é um processo realizado simultaneamente, visto que o individual está imbricado no coletivo, ou seja, as personagens se constroem como “performers” umas com as outras. E o mais interessante nessa película de Almodóvar é que a sociedade, mostrada com mais enfoque, é por assim dizer um universo paralelo.

As tensões geradas pelas performances sexuais serão visualizadas com mais predominância quando sairmos da película e migrarmos para o universo físico, isto é, o espaço não cinematográfico: são realidades distintas que por alguns momentos podem se misturar, criando uma nova visão.

Faz-se necessário dizer que, de acordo com a perspectiva foucaultiana, compreendemos que as produções discursivas de cada pessoa não são individuais, elas são parte de uma intertextualidade maior, coletiva. Quando alguém se posiciona a respeito de determinado assunto, não se posiciona sozinho, mas sim em conjunto com outros discursos circulantes no contexto em que vive.

Por isso, Foucault (2006) prefere utilizar o termo posições de sujeito para se aproximar dessa compreensão. As posições de sujeito são as diferentes maneiras como as pessoas se colocam em relação a esses discursos circulantes, que nem sempre são coerentes. Os próprios indivíduos não são tidos, portanto, nessa lente teórica, como unidades que mantêm um núcleo essencial imutável. Eles se reorganizam e modificam seus discursos, sua identidade, por assim dizer, de acordo com as contingências do momento. Fioravante e Rogalski (2011, p.16), utilizando uma compreensão sobre espaço geográfico, trazem um exemplo interessante para ilustrar esse contexto:

O espaço não é concebido aqui como pronto, um receptáculo para identidades pré-constituídas, e sim, como o espaço da possibilidade, sempre em devir, pois, parafraseando Massey (2008), se o espaço for aberto, o futuro também o será.

Os espaços fílmicos, se assim os podemos chamar, se apresentam dessa forma. São construídos e desconstruídos constantemente mediante incorporação de

novos simbolismos, de novas corporalidades, sempre estando conectado com seus personagens. Nos filmes criados por Almodóvar isso é facilmente observado. As espacialidades criadas pelo cineasta são cenários onde diferentes sujeitos coexistem, em harmonia ou não.

A citação traz uma possível reflexão de que o ser, assim como o espaço geográfico, é modificado de acordo com o conjunto de contingências que surgem diante deste, ou seja, os discursos darão novos sentidos, e, por assim dizer, criarão outras maneiras de ver e ser visto socialmente.

Trata-se de uma perspectiva relacional, em que não é suficiente a análise do indivíduo, pois este deve ser lido sempre em relação com a coletividade. Isso não significa dizer, porém, que o sujeito é determinado pelas relações sociais ao seu redor. Apesar de estas circunscreverem as possibilidades de subjetivação, ao se relacionar com o mundo e com os outros, cada um vai também intervindo nessas circunstâncias e alterando essas possibilidades de posicionamento.

É importante que esse ponto seja esclarecido, pois a visão de homem adotada neste trabalho guia a metodologia empregada para sua interpretação. Dito isto, levaremos em conta que as produções discursivas apresentadas pelos personagens de *Labirinto de Paixões* não são apenas meras criações ficcionais de Almodóvar. Elas mantêm uma relação com o contexto da época em que o filme foi produzido.

## **2.2 Pesquisa documental**

A proposta metodológica apresentada para o presente estudo tem como base a pesquisa documental, em especial utilizando como corpus as cenas e diálogos do filme *Labirinto de Paixões* (1982), de Pedro Almodóvar. Trata-se de um tipo de pesquisa qualitativa, pois se entende que esta é a maneira mais adequada para se analisar o tema do gênero e sexualidade na perspectiva teórica aqui adotada.

Especificamente na modalidade de pesquisa qualitativa documental, costuma-se tomar como corpus o conjunto de textos, imagens, músicas, mapas, vídeos, entre outros documentos, que estejam acessíveis e passíveis de ser analisados, para que se alcance os objetivos pretendidos. Neste caso, não é o pesquisador que vai produzir os dados, como acontece em entrevistas ou gravações de vídeo. Os dados já existem e serão utilizados pelo pesquisador como documentos a serem estudados. Neste trabalho nos deteremos,

no III capítulo, no ato de descrever mais detalhadamente o uso de cenas cinematográficas que serão posteriormente analisadas sob o olhar da Teoria *Queer*.

Rose (2008) discute um método para o trato com materiais audiovisuais em pesquisa. Ela começa informando que não há uma maneira única e verdadeira de se fazer a transcrição do conjunto de dados do material televisivo ou cinematográfico. A depender do olhar do pesquisador e de seu enfoque teórico é que se decidirá pela inclusão ou não no corpus de pausas nos diálogos, descrição dos efeitos especiais, mudanças na música ou na iluminação.

Assim, a informação nunca será completamente analisada em todos os seus aspectos, sempre algo será deixado de fora, e isso deve ser compreendido como parte do trabalho de qualquer pesquisa. Deve-se selecionar os dados de acordo com os objetivos pretendidos e, parafraseando Freud, em algum ponto dar por encerrada a análise, mesmo que saibamos que ela é interminável.

Em vez de procurar uma perfeição impossível, necessitamos ser muito explícitos sobre as técnicas que nós empregamos para selecionar, transcrever e analisar os dados. Se essas técnicas forem tornadas explícitas, então o leitor possui uma oportunidade melhor de julgar a análise empreendida (Rose, 2008, p.345).

Partimos do pressuposto de que não existe uma única verdade, todo conhecimento é uma interpretação. Por isso, nunca chegaremos ao fim perfeito e verdadeiro de uma análise de dados em um estudo, o que teremos serão somente reflexões a partir de determinado ponto de vista, mas que podem ser interpretadas diferentemente, de acordo com cada leitura de mundo, cada teoria, cada posição do pesquisador, cada contexto histórico.

Fioravante e Rogalski (2011), por exemplo, utilizaram como corpus um filme de Pedro Almodóvar intitulado *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999). Eles analisaram as imagens fílmicas, no intuito de relacionar as vivências espaciais em tela e as performances de gênero dos personagens. A análise dos dados enfatizou as diferenças entre a Madri apresentada pelo filme, tida como exemplo de normatividade, pelo fato de que essa espacialidade foi construída a partir de uma ideia clássica de sociedade, e Barcelona, tida como o auge do não convencional.

Já Nepomuceno (2010) toma várias obras do cinema de Almodóvar e coloca em destaque a construção dos personagens. O que interessa a ela não é o enredo do filme, mas as pessoas em cena, tomadas como sujeitos. Seu pano de fundo teórico é a

arqueologia e genealogia dos discursos, com base em Foucault. Quem fala, por que fala, como fala e o que fala cada personagem é discutido em relação às condições históricas de aparecimento desses discursos, e a sua interlocução com outros discursos.

Como se vê, são amplas as possibilidades de utilização de imagens fílmicas nas pesquisas qualitativas. Os exemplos anteriormente citados tratam de algumas possibilidades, mas outras podem se apresentar como viáveis, desde que em acordo com a abordagem teórica pretendida.

### 2.3 Método da presente pesquisa

Ao conceber uma proposta metodológica para este estudo, optou-se por uma análise possível de ser levada a cabo em consonância com a proposta teórica. Dessa forma, concordamos com Foucault (2003), quando diz que não existe um método aplicado a nenhum tipo de problema, resistindo à tentação de universalização. Nossa proposta foi construída na crença de que cada problema pode ser tratado com um método pertinente, mas não único. Segue-se então o que construímos como caminho da investigação.

O filme é tomado como um documento, e os personagens protagonistas, Riza Niro e Sexilia, serviram como pretexto/pré-texto (Coelho, 2009) para discutir um sujeito que apresenta diversas possibilidades de práticas sexuais. A partir desse olhar, isto é, o de uma reflexão acerca das performatividades sexuais de personagens do filme *Labirinto de Paixões* (1982), tendo como base a perspectiva intertextual, pretendemos unir os conteúdos do filme a produções científicas escritas (sexo/sexualidades/gênero), como propõe Stam (2009, p.227):

A intertextualidade é um conceito teórico valioso, na medida em que relaciona o texto individual particularmente a outros sistemas de representação, e não a um mero e amorfo “contexto.” Até mesmo para discutir a relação de uma obra com suas circunstâncias históricas, devemos situar o texto no interior de seu intertexto, para então relacionar tanto o texto como o intertexto a outros sistemas e séries que constituem o seu contexto.

A pesquisa, de cunho qualitativo, enfocará a película, que será tomada como uma espécie de documento que reflete uma determinada época, uma determinada

sociedade e personagens típicos de um ambiente, também específico. O estudo possuirá os seguintes momentos:

- Coleta transcritiva das cenas do filme *Labirinto de Paixões* (1982) que possuam diálogos e atuações de cunho performático-sexuais das personagens Riza Niro e Sexilia;
- Análise desse material à luz de teóricos pós-estruturalistas e teóricos *Queer*, tais como Michel Foucault, Judith Butler, Beatriz Preciado, Richard Miskolci, Guacira Lopes Louro e outros.

Na primeira etapa, que apresentamos a seguir, foram sinalizadas cronologicamente as cenas do filme que envolvem os personagens Riza Niro e Sexilia e outras que ajudam na contextualização desses protagonistas. Utilizaremos artigos masculinos, femininos e o símbolo X para dar mais trânsito às performances de gênero e sexualidade dos personagens.

#### **2.4 Sinalização cronológica das cenas protagonizadas por Riza e Sexi**

1. (00:01:11) – Apresentação escrita no jornal (súmula) acerca das temáticas: tecnologia sexual, exílio do Imperador do Tirã e Patty Diphusa.
2. (00:02:27) – Apresentação inicial ao expectador e performances sexuais dos personagens Taylor e Riza.
3. (00:04:00) – Apresentação inicial ao expectador e performance sexual da personagem Sexilia e vários homens.
4. (00:04:20) – Apresentação da personagem Susana Diaz (psicanalista lacaniana) e atendimento clínico de Sexilia: rotulação de Sexi como uma mulher ninfomaníaca.
5. (00:18:51) – Riza e Sadec se conhecem. Toraya se alegra por ser fértil, procura Riza e pede sêmen do Imperador ao sobrinho Mohamed.
6. (00:20:46) – Riza e Sadec se relacionam sexualmente.
7. (00:23:06) – Performance Queer de Taylor com a broca. Riza pede a Taylor uma mudança no visual (cabelo e maquiagens).
8. (00:31:34) – Riza/roupas/maquiagens – Coisas de homem?
9. (00:32:33) – Apenas Sexi vê Riza pela primeira vez e se lembra de uma parte da infância.

10. (00:35:34) – Riza e Sexi se veem pela primeira vez.
11. (00:36:07) – Sexi mantém relação sexual simultaneamente com dois homens, mas não se satisfaz. Em outro ponto de Madri, Riza também não se concentra numa relação homossexual e não consegue uma ereção.
12. (00:38:06) – Sexi vai ao encontro de Riza e eles ficam juntos na cama, contudo sem manter contato sexual. Há uma forte troca afetiva entre ambos e Riza revela a Sexi que é o Príncipe do Tirã.
13. (00:40:45) – Sexi conhece Queti mais intimamente, pois só mantinham contato interpessoal nos momentos em que ia à lavanderia do pai dela levar suas roupas para serem lavadas (Queti era a balconista). Ambas conversam bastante no táxi que levará Sexi para casa.
14. (00:43:40) – Queti conhece a casa de Sexilia e também suas amigas de Banda, Nana e Angustias. Ela (Queti) dá dicas de beleza adquiridas em casa, lendo várias revistas que abordam a temática da beleza.
15. (00:49:14) – Eusebio agride Riza com frases homofóbicas.
16. (00:53:32) – Queti foge de casa e é ajudada pela protagonista. Sexi e ela conversam no táxi sobre sexo e amor.
17. (00:55:05) – Sexi e Queti chegam à Clínica Nossa Senhora da Beleza.
18. (00:58:01) – Sexi e Riza discutem sobre o que pensam do sexo e do amor dentro de um relacionamento, e a importância de se priorizar o futuro. Ele a convida para ser Imperatriz e Sexi aceita.
19. (01:05:15) – Toraya encontra Riza e ambos mantêm uma relação sexual. Sexilia descobre tudo. Toraya diz a Sexilia que ela foi a primeira mulher de Riza. Sexi diz que o amor de Riza a redimiu, e sendo assim não é mais uma ninfomaníaca: fica desnorteada. A princesa a deixa tonta com o reflexo do espelho direcionado ao seu rosto (Sexilia possui fobia à luz).
20. (01:08:57) – Sexi volta à psicanalista.
21. (01:09:52) – Em análise, Sexilia esclarece os enigmas do seu passado gerados na infância. Surge uma interpretação sobre os porquês de Sexilia e Riza terem caminhado para performances sexuais, respectivamente, ninfomaníaca e homossexual.
22. (01:13:10) – Sexi e Queti se encontram. Quando foram à Clínica Nossa Senhora da Beleza, Queti realizou uma cirurgia plástica e agora está idêntica à Sexilia.

Ambas vão ao banheiro para trocar de roupas e assim assumir suas novas identidades (Queti se tornará Sexi para todos e a “verdadeira” Sexilia fugirá para a Ilha Contadora com Riza). Elas conversam sobre relacionamento e sexo.

23. (01:15:30) – La Peña confessa a Sexilia (Queti) que se sente frustrado profissionalmente. Ela novamente traz soluções mágicas e imediatas aos problemas mais profundos, assim como fez com a personagem Angustias.
24. (01:17:01) – Riza/Johnny revela suas origens aos amigos da Banda Ellos, mas o fez de uma maneira inusitada (com o microfone na mão, como que cantando).
25. (01:21:49) – Sexi e Riza se reconciliam ao som de um tango. O casal e os demais membros da Banda Ellos vão para o Aeroporto: o destino é a Ilha Contadora.
26. (01:23:42) – Novamente no táxi, Sexi e Riza conversam sobre amor; e posições heteronormativas são fortalecidas nas falas do casal.
27. (01:29:36) – Sexilia (Queti) se envolve sexualmente com o Dr. De la Peña (o pai de Sexilia). Susana Diaz telefona e vê sua interpretação ser colocada em prática (a de que Sexi sempre foi apaixonada pelo pai). Ela é descartada por Sexi (Queti).
28. (01:30:27) – Cena final: Sexilia e Riza finalmente fazem amor dentro do avião e a protagonista fica feliz por esta ser sua primeira relação sexual em pleno ar. De certa forma, Sexi foi a primeira mulher de Riza, e em um lugar bastante afrodisíaco e metaforizado: nas nuvens.

Na segunda etapa (próximo capítulo), tomamos essas performances como pretexto para explorar mais os conceitos já discutidos no capítulo teórico e acrescentar outros que se fizeram necessários.

Foram selecionadas 11 cenas. O critério para tal escolha baseou-se na riqueza de conteúdos relacionados aos Estudos *Queer* contidos nelas. Segue abaixo a sequência das cenas, a serem analisadas no Capítulo III:

1. O início (apresentação visual do filme).
2. Sexilia (apresentação visual da personagem).
3. Riza Niro (apresentação visual do personagem).
4. Riza e Fabio/Taylor (performance sexual).
5. Sexilia (performance sexual).
6. Riza e Sadec (performance sexual).
7. Sexilia (performance sexual).

8. Riza Niro (performance sexual).
9. Sexi e Susana (atendimento psicológico).
10. Riza se maquiando (performance de gênero).
11. Sexi e Queti após a cirurgia plástica na Clínica Nossa Senhora da Beleza (novas “identidades”).

Lembramos que esse documento, o filme, assim como as pesquisas científicas, não é inócuo, ele tem um grande potencial na produção de verdades:

[...] quando alguém, um locutor de rádio ou de televisão, lhe anuncia alguma coisa, o senhor acredita ou não acredita, mas isso se põe a funcionar na cabeça de milhares de pessoas como verdade, unicamente porque foi pronunciado daquela maneira, naquele tom, por aquela pessoa, naquela hora (Foucault, 2003, p.233).

Da mesma forma, quando um filme é colocado em circulação nos diversos cinemas e locadoras do mundo, ele tem uma função política na produção e reprodução dos discursos: neste caso, aqueles relacionados ao gênero e à sexualidade. O que dizem e fazem seus personagens é, ao mesmo tempo, possibilitado pelas condições de sua criação no contexto histórico da época e provocador de resistência às normas instituídas nesse contexto.

### CAPÍTULO 3 – LABIRINTO DE PAIXÕES – PERFORMANCES DE GÊNERO

*Sozinho, completamente sozinho!*

*Lembro que aos dez anos falei a meus amigos sobre o filme A Fonte, de Bergman, que me impressionara bastante. Eles olharam para mim com um ar quase aterrorizado e ao mesmo tempo fascinado, por ser algo que lhes era estranho. Houve poucas trocas nas relações que tive com meus colegas no liceu; nossos interesses não eram os mesmos. Entrei em contato com tudo que gostava na mais absoluta solidão. Só ao chegar a Madrid, comecei a compreender que havia pessoas interessadas pelas mesmas coisas que eu.*

*Pedro Almodóvar*

O objeto desta dissertação é o filme do cineasta Pedro Almodóvar, *Labirinto de Paixões*. Mais especificamente, tomaremos as performances dos personagens protagonistas dessa película, Riza Niro, interpretada pelo ator Imanol Arias e Sexilia, interpretada pela atriz Cecilia Roth, como pretexto/pré-texto (Coelho, 2009) para discutir as categorias de sexo, gênero e desejo, como efeitos de uma formação específica de poder.

Para isso, organizamos este trabalho em torno da história narrada no filme acerca destas duas personagens. Iniciaremos com uma breve apresentação do filme e uma sinopse para situar o leitor no contexto em que atuam Riza Niro e Sexilia e, como suas performances se entrelaçam entre si, com as de outras personagens.

Para dar mais fluidez à perspectiva de possibilidades de práticas e identidades, usaremos as duas formas de identificação dos sujeitos, classicamente nomeadas como masculina e feminina, isto é, ora o termo personagens, e também todos os outros afins, serão antecidos por ambos os artigos, dando assim maior flexibilidade de visão quanto às suas diversas práticas, como por exemplo: o personagem Riza, ou a personagem Riza, ou seja, como o vocábulo personagem deriva do latim (*persona* = pessoa que age), cabe deixar, nessa perspectiva teórica, o seu uso mais flexível, pois, antes de mais nada, Riza Niro é justamente uma pessoa que age.

Em seguida, recortaremos trechos da trama, que se salientaram por apresentar modos de subjetivação nos quais há ruptura na possível linearidade estabelecida entre

sexo, gênero e desejo, e permitem discutir os processos discursivos que os produzem como desviantes e corpos abjetos.

As noções de abjeto e de abjeção foram tomadas por Butler (2010) a partir de Julia Kristeva em *Poderes de la Perversión* (1998). Em outra obra *El porvenir de la revuelta* (1999), Kristeva diz que, em um primeiro momento, desenvolveu esta noção a partir de sua experiência clínica, como psicanalista, e que estava se referindo aos sintomas que chamou de “novas enfermidades da alma.”

Nesses fenômenos, a separação entre o sujeito e o objeto não é clara. Nas palavras de Kristeva: “estas dos cuasi-identidades se agotan en la fascinación y la repulsión” (1999, p.85). A autora está se referindo às personalidades borderline e a alguns aspectos da depressão que, em sua opinião, podem ser descritos a partir de uma economia psíquica que nos recoloca na relação arcaica de não-separação do continente materno no qual a mãe é o primeiro *ab-yecto* (Kristeva, 1999, p.85). Ela ainda estabelece uma relação entre essas experiências de abjeção e as experiências religiosas e artísticas.

A abjeção em Kristeva (1998) não é nem sujeito nem objeto. Diz a autora (1998, pp.7-8):

Cuando me encuentro invadida por la abyección, esta torsión hecha de afectos y de pensamientos, como yo les denomino, no tiene, en realidad, objeto definible. Lo abyecto no es un ob-jeto en frente de mí, que nombro o imagino. Tampoco es este ob-juego, pequeño objeto “a”, punto de fuga infinito en una búsqueda sistemática del deseo. Lo abyecto no es mi correlato que, al ofrecerme un apoyo sobre alguien o sobre algo distinto, me permitiría ser, más o menos diferenciada y autónoma. Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario. Lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma.

Butler (2010) vai se utilizar dessa noção para falar dos corpos expulsos das normas. Tal como Kristeva, ela vai considerar: “o que constitui mediante divisão os mundos “interno” e “externo” do sujeito é uma fronteira e divisa tenuemente mantida para fins de regulação e controle sociais” (p.191). Assim, “o abjeto designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente “Outro” [...].

A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito” (pp. 190-191).

### 3.1 O filme



1. O início

Várias vezes se observou que todos os filmes, de Almodóvar, poderiam ter o título de um deles, *Labirinto de Paixões*, uma vez que desenvolvem narrativas sinuosas, em que o amor e os desejos se perdem e se aventuram com total liberdade nos emaranhados de uma imaginação fértil. Contudo, isso não impede que o desejo ali seja sempre imediatamente identificável, declarado de modo imperioso, como uma lei que dirigisse as personagens. O exemplo mais emblemático disso é também dado por *Labirinto de Paixões* (Strauss, 2008, p.10).

### 3.2 Sinopse de *Laberinto de Pasiones* (1982), por Strauss (2008)

*Sexilia, filha de um ginecologista especializado em inseminação artificial e concepção de bebês de proveta, faz psicanálise com a esperança de se curar de ninfomania e fobia ao sol. Mas sua psicanalista não é de grande ajuda, pois se preocupa apenas com seu próprio desejo de dormir com o pai da paciente. Uma das clientes dele é Toraya, ex-imperatriz do Tirão. Ao folhear uma revista, Sexilia descobre que Riza Niro, filho do imperador do Tirão, está em Madri e se lança à sua procura por toda a cidade. Riza, jovem homossexual, vive no anonimato, mas quando percebe que Sadec, um de seus amantes, é também tiraniano, decide mudar de penteado e de roupa para não ser reconhecido. Depois de se tornar cantor de um grupo pop no qual se apresenta com o nome de Johnny, Riza conhece Sexilia – é amor à primeira vista, instantâneo e recíproco. Nessa mesma noite, não param de pensar um no outro e, no dia seguinte, confessam seu amor, mas sem transarem. No caminho para casa, Sexilia cruza com Queti, filha do dono da lavanderia, que veste suas roupas. Queti é obrigada a dormir com o pai, que a confunde com a mãe – que fugiu com um amante –, mas poderá mudar sua vida graças a Sexilia, que lhe propõe, uma vez que são muito parecidas, tomar seu lugar. Deste modo, ela poderá se libertar do pai e partir com Riza para viver um grande amor no Panamá. Toraya acaba por encontrar Riza em seu próprio hotel e trata rapidamente de seduzi-lo. Nesse momento é que chega Sexilia, alterada pelo espetáculo que lhe oferece aquele a quem ama. Ela corre imediatamente para sua psicanalista e descobre, ao reavivar recordações recalçadas, que Toraya é responsável pelos traumas de sua infância e sobretudo por sua ninfomania. Sexilia decide perdoar Riza, que nesse meio tempo é procurado por Sadec, loucamente apaixonado, e que segue sua pista por todo lado, graças a um olfato muito desenvolvido. Os amigos de Sadec, estudantes islamitas, querem raptar Riza. Queti consegue prevenir Sexilia que deve fugir rapidamente com Riza, e, quando os estudantes islamitas e Toraya chegam ao aeroporto, os dois apaixonados já estão dentro do avião em direção ao Panamá, onde fazem amor pela primeira vez (Strauss, 2008, p.299).*

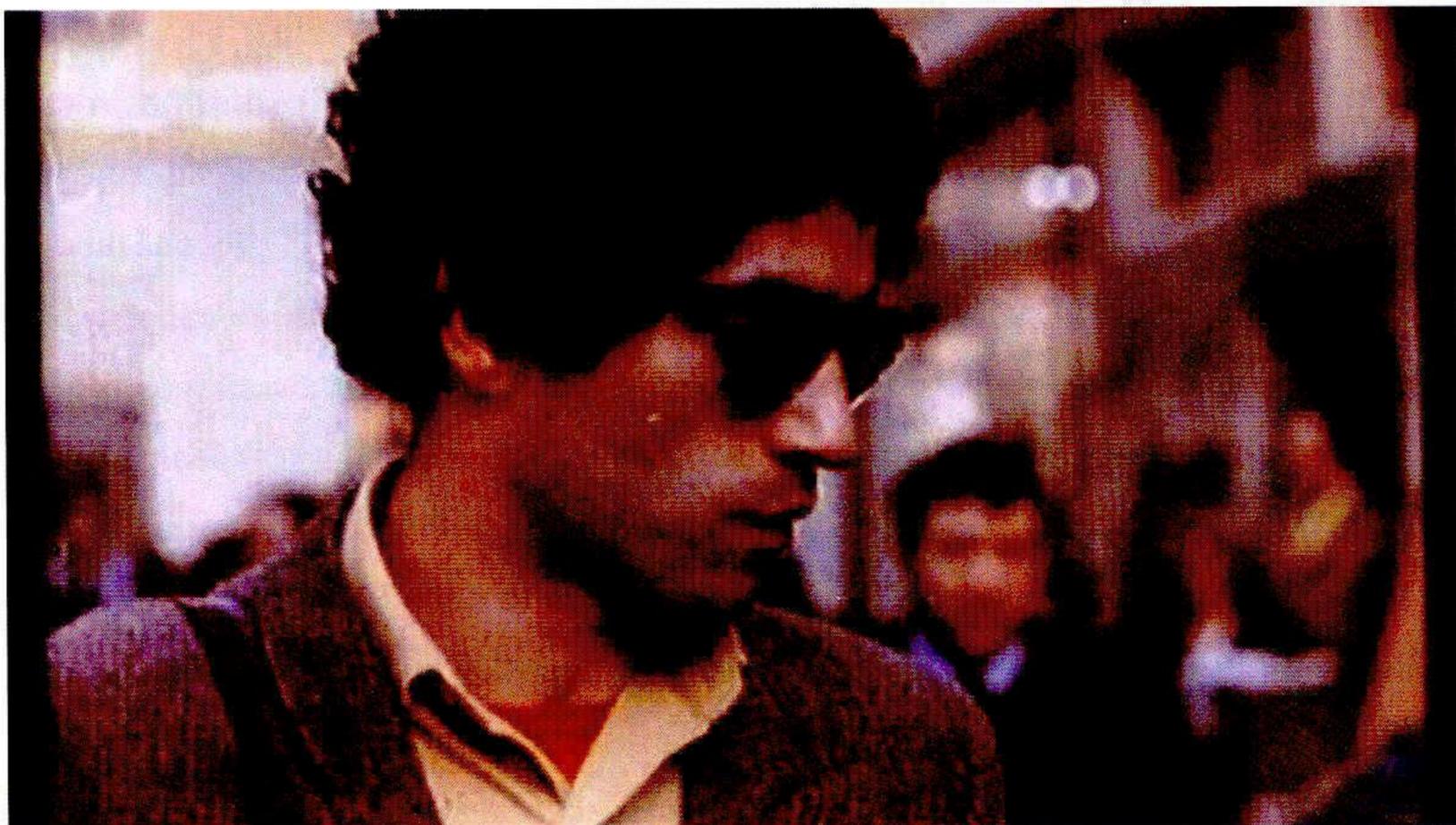
### 3.3 Personagens, foco das nossas discussões

Na apresentação das personagens, o filme traz primeiramente Sexilia (Figura 2), que sinaliza fobia ao sol, mas curiosamente transita numa espécie de feira/camelódromo, e logo em seguida no bar Rastro. Ambos são ao ar livre, e durante a luz do dia. Em seguida, aparece Riza Niro Zahlevi (Figura 3), o Príncipe do Tirã, que olha (com aparente desejo sexual) os corpos dos diversos homens que encontra pelo caminho, especialmente o volume da genitália que está sob a vestimenta.

Na cena inicial, aparentemente, Sexi e Riza demonstram desejo sexual por corpos dotados de pênis. A personagem Riza Niro observa outros homens, o que poderia ser interpretado como uma manifestação de seu desejo sexual direcionado a pessoas do mesmo sexo. No entanto, veremos que no decorrer do filme essas relações são bem mais complexas, e Riza pode ser lido também de outras formas, não apenas a partir de uma suposta identidade gay, e Sexilia é bem mais do que uma ninfomaníaca.



2. Sexilia (Cecilia Roth)



3. Riza Niro Zahlevi (Imanol Arias)

Dois corpos, dois sexos, dois gêneros, poderíamos dizer. As aparências, porém, não nos dizem muito. Ambos sentem-se atraídos por corpos de um mesmo sexo, o masculino. Seria o caso de se pensar que Sexilia é hetero e Riza homo? Riza, porém, também se sente atraído por corpos femininos, a exemplo da sua relação com Sexilia. E então, ele é bissexual? Será que essas performances são suficientes para definir as identidades sexuais destas personagens?

Neste ponto, é importante discutir o conceito de identidade que estamos adotando. Seguindo alguns teóricos pós-estruturalistas, como Woodward (2009), acreditamos que a identidade é fluida, múltipla e não estável.

Butler (2007, p.266), a partir da sua teoria da performatividade, afirma que “la esencia o la identidad [...] son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos.” Esses têm a finalidade de, por meio da regulação pública e social, manter a ordem heterossexual (Coelho, 2009).

De acordo com Preciado (2002, p.25),

El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico. Escapa a las falsas dicotomías metafísicas entre el cuerpo y el alma, la forma y la materia.

Woodward (2009, p.30) enfatiza as diferentes posições de sujeito que assumimos na sociedade, como modo de demonstrar a ilusão de uma identidade unificada. Diz:

...podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente de cada um desses contextos. Em um certo sentido, somos posicionados – e também posicionamos a nós mesmos – de acordo com os “campos sociais” nos quais estamos atuando.

Butler (2010) articula a desconstrução da identidade a uma atitude política que toma os próprios termos da identidade como termos políticos e demonstra a inexistência de uma estrutura fundante. Ainda diz que essa suposta estrutura fundante

(...) presume, fixa e restringe os próprios “sujeitos” que espera representar e libertar. A tarefa aqui não é celebrar toda e qualquer nova possibilidade *qua* possibilidade, mas redescrever as possibilidades que *já* existem, mas que existem dentro de domínios culturais apontados como culturalmente ininteligíveis e impossíveis (Butler, 2010, p.213).

Sendo assim, notamos como as fronteiras da identidade são permeáveis. Os limites são transpostos: há um ir e vir que pode ou não ser duradouro. As experiências criam novos espaços nessa construção humana contínua, onde existem várias possibilidades de moradia, e principalmente de mudança.

O exemplo de Riza ao olhar com desejo o órgão sexual tido como masculino pode representar justamente uma dessas experiências sexuais que fluirão nele durante toda a trajetória do filme.

Apesar disso, essa performance de Riza causa estranhamento. Miskolci (2009) mostra que o fato de o estranhamento existir é oriundo de uma ordem social tida como sinônimo de heterossexualidade, sendo assim, os estudos sobre minorias também naturalizam essa perspectiva (Miskolci, 2009, p.151).

Riza foge do Tirã para poder viver mais livremente. Compreendemos que no Tirã (nome que lembra vocábulos, como tirano, tirania, mas também o nome de um país de regime fechado, o Irã), suas performances sexuais precisavam ser escondidas, ou até reprimidas. Ele vem para Madri, local onde pensa poder se libertar um pouco mais.

Nosso protagonista, nesse novo espaço, traz à tona várias possibilidades *Queer* de estar no mundo.

Louro (2008), usando como exemplo os possíveis entendimentos do termo *Queer*, aborda uma questão que lembra essa experiência de Riza:

*Queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler (1999), a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido (Louro, 2008, p.38).

As performances sexuais de Riza Niro escapam às denominações adotadas pelas identidades de gênero que conhecemos, quer elas sejam hetero ou homossexuais. Suas ações não são fixas, ele está sempre em um movimento de trânsito entre o desejo por um “homem” (um dos integrantes da banda), uma “mulher” (Sexilia) e uma pessoa que poderia ser definida como “travesti” (Taylor).

Sendo assim, não é possível dizer que ele é, simplesmente, um gay, muito menos bi ou hetero, mas uma pessoa que apresenta um conjunto de performances sexuais movidas pelo desejo que desliza de um objeto para outro e que o constrói e desconstrói no decorrer de sua vida: cada uma das identidades assumidas não é, nem mais nem menos verdadeira que as outras. Todas fazem dele o sujeito que é, construído pelas suas experiências, num labirinto de paixões.

Esse personagem, protagonista do filme *Labirinto de Paixões*, vem de um lugar tido como repressor ou conservador (Tirã) para, em sua ótica, viver em um espaço mais libertário, pelo menos simbolicamente (a cidade de Madri). No entanto, surge aí uma reflexão: Riza Niro ao se deslocar de uma cidade mais conservadora, cujo ambiente lhe parece hostil ao seu modo de se apresentar como sujeito, busca outro lugar de possível acolhimento, mas que se assemelha a um gueto, onde vai conviver com outros corpos considerados abjetos, suas amizades e os locais de diversão em grupo são *outsiders*.

Isso indica que o sujeito necessita ser acolhido, fazer parte, ter a ilusão de que pertence a um grupo, ainda que estejamos todos sós. A esse respeito, Louro (2008, p.32) diz: “na construção da identidade, a comunidade funciona como o lugar da acolhida e do suporte – uma espécie de lar.”

Riza Niro é um personagem que desestabiliza a noção de identidade e as normas hegemônicas. Nem homem, nem mulher, nem hetero, nem homo. Um personagem *queer*? Miskolci (2009, p.157) destaca que o interesse *queer* na heteronormatividade não reside no ato de defender os não heterossexuais, pois esse modelo pós-estruturalista é acima de tudo um desconstrutor desse pensamento linear, ou seja, padronizado por normas hegemônicas e heteronormativas. Na leitura proposta pelo olhar *Queer*, trazido por Butler (1990), Riza mostra que suas performances indicam a multiplicidade de experiências e práticas sexuais que existem para muito além do binário hetero/homo.

Coelho (2009, p.34), citando Preciado (2002), aborda essa visão desestruturante, quando traz os exemplos das cirurgias de mudança de sexo:

No *Manifesto contra-sexual*, Preciado (2002, p.99-104) recorre, ainda, às cirurgias de “mudança de sexo” de pessoas transexuais para reflectir sobre as dinâmicas da tecnologia (hetero)sexual. A faloplastia, uma das cirurgias realizadas a pessoas transexuais, consiste, segundo os discursos médicos e legais contemporâneos, na reconstrução do pênis e necessita de, pelo menos, quatro intervenções cirúrgicas complexas. Já a vaginoplastia não é referenciada como construção dos órgãos genitais femininos, mas como cirurgia que permite transformar (“invaginar”) um pênis numa vagina. Ora, se este processo se executa como uma “invaginação” do pênis, tal significa que, no discurso médico heterossexual, a masculinidade contém em si mesma a possibilidade da feminilidade: não é necessário construir uma vagina, bastando encontrar a vagina que está no interior do pênis. Assim se reforça a visão médica do século XVIII de que a “biologia” feminina é o masculino que não se desenvolveu biologicamente.

É importante perceber que essa visão biológica classificatória do sexo cria identificações, e porque não também limites, em relação ao que pode ser criado e ao que apenas precisa ser aprimorado, isto é, nessa ótica, o masculino surge, enquanto que o feminino ressurge de um masculino que subdesenvolveu. Logo, nesse contexto, fica subentendido que a vagina “precisa” do pênis para ser reconhecida como tal, até porque ela precisa ser construída para recebê-lo adequadamente.



4. Da esquerda para a direita: Riza (Imanol Arias) e Fabio/Taylor (Fanny McNamara): o primeiro dos encontros que terão durante a trama, inicialmente como amantes, e depois como amigos.

A personagem Taylor, através de um bilhete, aborda sexualmente Riza Niro: “Si, me guxtaria hacerte pheliz (Taylor). Exta tarde.” Riza aceita o flerte e convida Taylor para ficar junto dele. Após uma rápida conversa, o casal sai de cena para concretizar um encontro sexual. Em nossa ótica, Louro (2008) traz um olhar interessante para esse momento:

O discurso político e teórico que produz a representação “positiva” da homossexualidade também exerce, é claro, um efeito regulador e disciplinador. Ao afirmar uma posição-de-sujeito, supõe, necessariamente, o estabelecimento de seus contornos, seus limites, suas possibilidades e restrições. Nesse discurso, é a escolha do objeto amoroso que define a identidade sexual e, sendo assim, a identidade gay ou lésbica assenta-se na preferência em manter relações sexuais com alguém do mesmo sexo. Contudo, essa definição de identidade sexual indiscutível poderia ser posta em questão (Louro, 2008, p.33).

Todo esse enquadramento nos faz notar a saída de Riza com Taylor em direção a um lugar mais reservado como algo transitório. O tom da cena é de uma suposta liberdade sexual. No entanto, nosso protagonista está todo disfarçado (usa óculos de sol e peruca). A mesma autora diz também:

Ao alertar para o fato de que uma política de identidade pode se tornar cúmplice do sistema contra o qual ela pretende insurgir, os teóricos e as teóricas *queer* sugerem uma teoria e uma política pós-identitárias. O alvo dessa política e dessa teoria não seria propriamente as vidas ou os destinos de homens ou mulheres homossexuais, mas sim a crítica à oposição heterossexual/homossexual (Louro, 2008, p.46).

Logo, o fato de vivenciar experiências não significa se fixar a elas, mas sim experimentá-las, senti-las para somá-las ao repertório de experiências, e não dividi-las, ou seja, compartimentá-las em enquadramentos fixos e estáveis. Esse é um dos vários momentos que Riza terá no meio de tantos outros que estão por vir.



5. Ao centro: Sexi (Cecilia Roth) e a preparação para uma festa particular

Sexilia está em outro ponto do mesmo bar e marca, com vários homens, uma festa com música, álcool, filmes pornô e drogas pesadas.

Notamos que, nessa película, a cidade de Madri é tida como um espaço de liberdade, inclusive sexual, algo já apresentado por seus protagonistas no início da

trama. Lembramos que o pós-estruturalismo aborda múltiplas possibilidades de interpretação, fala que não existe uma verdade única e sim pontos de vista contingenciais, ou seja, que se formam a partir de determinado contexto histórico.

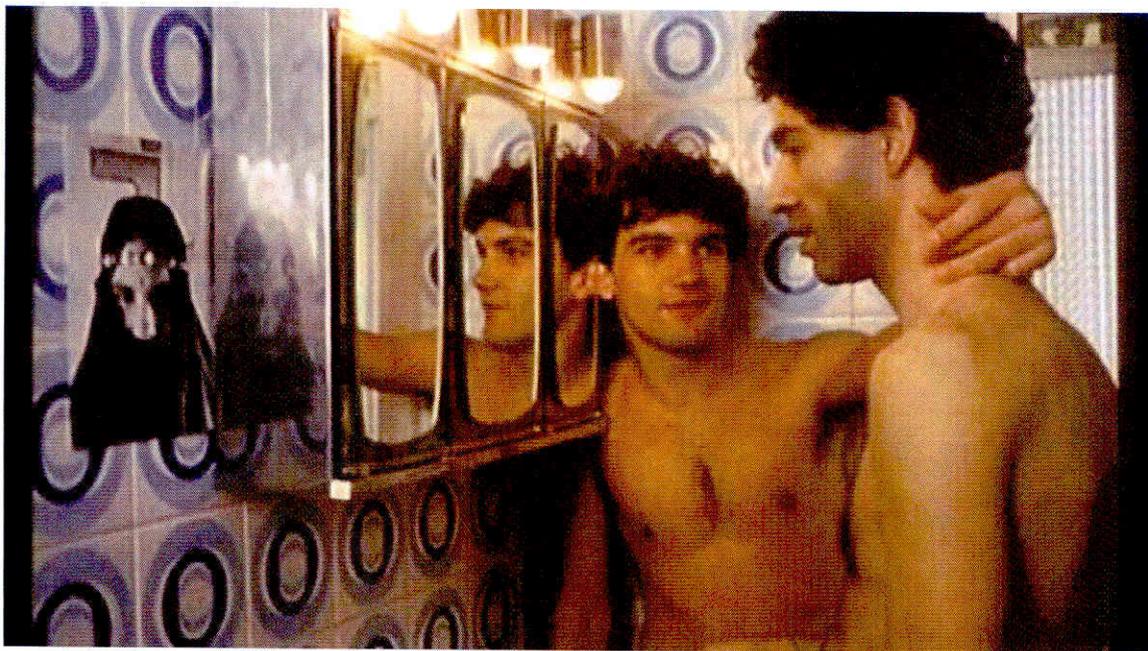
Por exemplo, em *Labirinto de paixões* (1982) temos Madri como um local alegre e de amor livre para Riza Niro, o nosso protagonista: esse lugar surge como uma opção de experiências mais libertadoras. Anos mais tarde, especificamente em 1999, o cineasta Pedro Almodóvar (autor desse enredo fílmico) criará a película *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), onde Madri será apresentada como um espaço ortodoxo e normativo. Fioravante e Rogalski (2011) destacam essa diferença, quando nos apresentam Manoela, a protagonista daquela película:

Na espacialidade madrilense criada por Almodóvar, observamos que todos os elementos estão dentro de determinados padrões de convenção social. A vivência da personagem Manoela se passa da mesma maneira, na medida em que os espaços de sua vivência se restringem a hospitais e a pontos turísticos da cidade. Como nos lembra Silva (2009), o espaço, ou se podemos colocar, as espacialidades, são constituídas por meio de especificidades de gênero (Fioravante, Rogalski, 2011, p. 24).

A citação acima traz como fio condutor justamente o que discutimos anteriormente em relação à noção de verdade: se um espaço geográfico pode ser visto como diferente, dependendo da perspectiva pela qual é observado, e até interpretado, o que dizer então das performances sexuais? Até um lugar tido como fixo, partindo aqui do olhar geográfico, se transforma com experiências, o passar do tempo e as demandas diversas do dia a dia.

Como então pensar a tríade sexualidade/gênero/desejo como algo estável? As próprias personagens protagonistas Sexilia (*Labirinto de Paixões*) e Manoela (*Tudo Sobre Minha Mãe*) são uma constatação interessante dessa ideia: ambas são interpretadas pela mesma pessoa, a atriz Cecilia Roth, primeiramente em 1982 e depois em 1999: a imaginação de Almodóvar as colocou como destaque fílmico na mesma cidade, mas o tempo as inseriu em duas Madris completamente diversas do ponto de vista das experiências dessas personagens centrais das tramas.

A seguir, especificamente nas figuras 6, 7 e 8, teremos três cenas de performances sexuais envolvendo nossos protagonistas.



6. Sadece (Antonio Banderas), Riza (Imanol Arias) e a imagem misteriosa da fotografia

No apartamento de Sadece, após a transa, Riza descobre que ele é tiraniano.

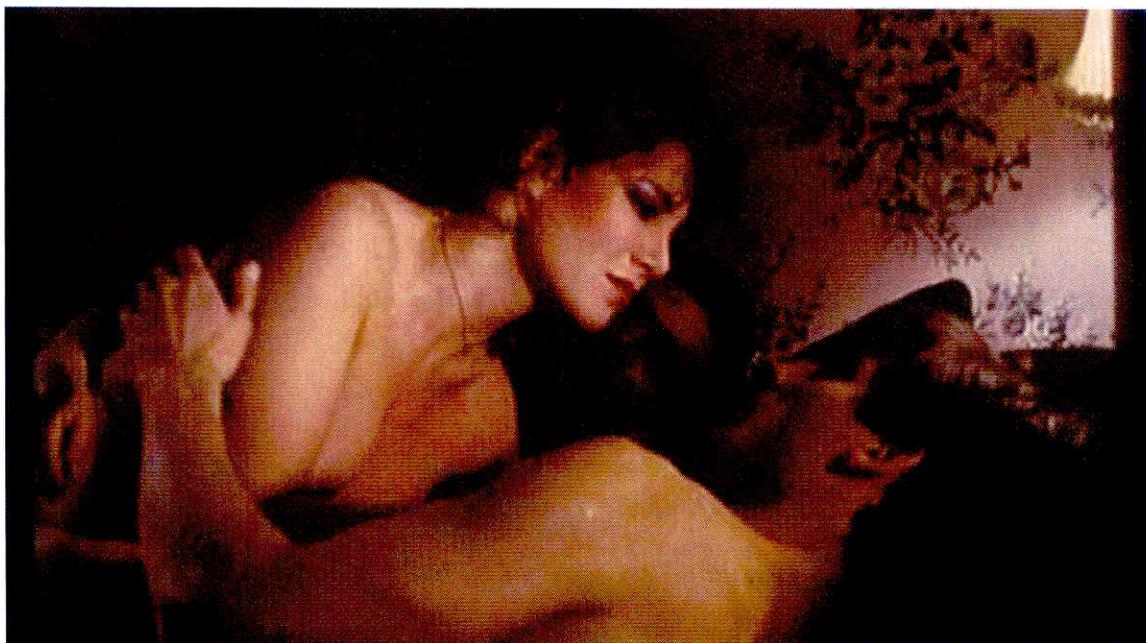
Sadece pergunta se Riza também é tiraniano, mas este mente e relata ser inglês, filho de mãe marroquina. Riza cria uma desculpa e vai rapidamente embora do apartamento de Sadece (que mora com mais dois amigos tiranianos).

Os amigos de Sadece têm a ideia de raptar Riza Niro (Sadece vê a foto do Príncipe no jornal, mas não o reconhece, pois ele estava de peruca).

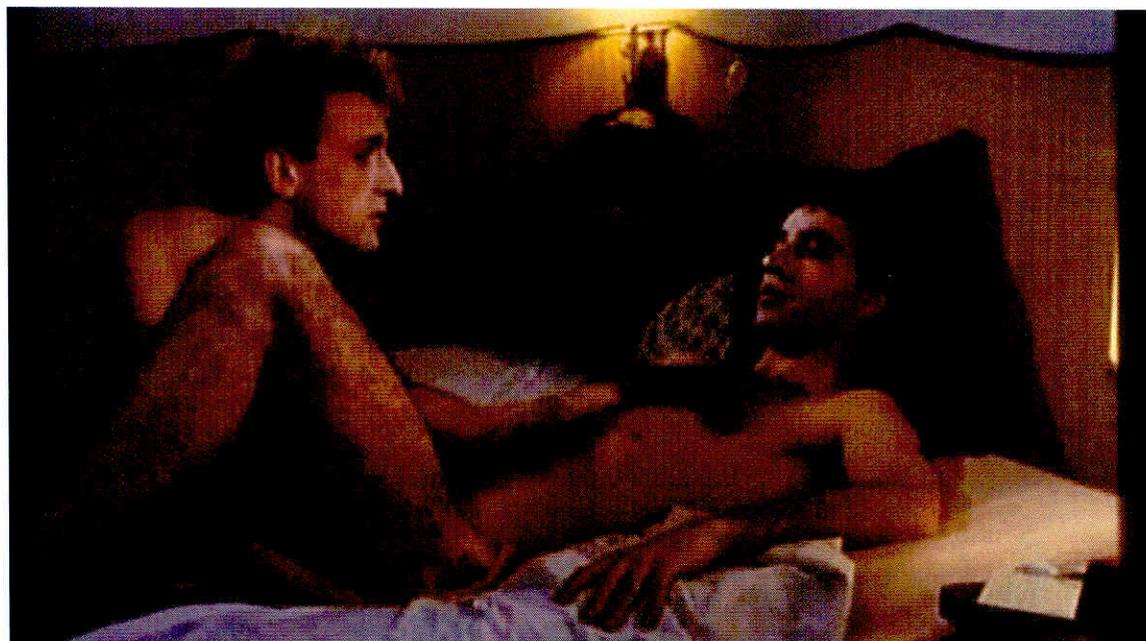
Sadece possui olfato aguçado, fora do comum para a maioria das pessoas, além de já ser visto também como um homem com práticas sexuais direcionadas ao mesmo sexo biológico, algo tolerado pelos amigos tiranianos pelo fato de que conseguirão, através do faro de Sadece, chegar a Riza Niro. Os amigos propõem conseguir uma roupa de Riza para que ele, após cheirá-la, saiba onde o Príncipe está em Madri (mal sabem que este já esteve sob o mesmo teto deles).

Com relação à construção identitária relacionada ao sentimento de nação, Hall (2009) coloca que no mundo moderno este sentimento se constitui em uma das principais fontes de identidade. Na história contada por Almodóvar, a postura do príncipe do Tirã pode ser considerada como subversiva até certo ponto, pois Riza se

desobriga de voltar ao seu país, e decide viver uma aventura com Sexilia. Ao se afastar do futuro pré-traçado que era imaginado para si como o rei do Tirã, a personagem Riza faz uma alusão ao caráter flutuante da identidade, renunciando a esse lugar.



7. Sexi (Cecilia Roth) e suas possibilidades sexuais: alheia a ambos por já estar envolvida por Riza



8. Riza (Imanol Arias) em mais um encontro sexual: Sexilia não sai mais de sua cabeça

Em um quarto que aparenta ser a moradia de amigos, Sexilia mantém relação sexual simultaneamente com dois homens (coitos vaginal e anal), mas não consegue continuar (durante o ato está dispersa e cantando a melodia há pouco interpretada por Riza no Show da Banda Ellos). Pede desculpas e se afasta deles. O casal de homens se olha, e fica no ar a sugestão de que a relação sexual continuará, agora somente com ambos (imagem 7).

No quarto do apartamento de Santi (integrante da Banda Ellos), que aparenta ser a moradia provisória de Johnny/Riza Niro (Johnny é um nome utilizado como disfarce para fugir dos tiranianos), ele recebe sexo oral, mas demonstra um olhar distante, como de quem não está vivenciando um momento de prazer: a ereção não acontece (imagem 8).

Essa e outras cenas podem ser exemplos de ilustração de um quadro de promiscuidade, que geralmente é visto como abjeto. A respeito do abjeto, Kristeva (1982, p.4) diz: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto por la ausencia.”<sup>1</sup>

Butler (2010) diz que devemos entender por abjeto os corpos expulsos da norma. Pensando de forma análoga à Kristeva, Butler destaca essa espécie de fronteira de regulação social, que, por assim dizer, interpõe “limites” entre os seus mundos externo e interno desse novo sujeito (p.191). Dessa maneira, didaticamente, o abjeto pode ser visualizado como aquilo que transpõe essa “linha divisória,” um “não eu” que gera novos desenhos, isto é, contornos para essa outra, e contínua imagem.

Butler (2000) afirma, a respeito do abjeto, que ele é exatamente as zonas inóspitas e inabitáveis da vida social. No entanto, são essas zonas que são densamente povoadas por pessoas que sequer conseguem alcançar o status de sujeito, mas que é a sua inabitabilidade que circunscreve o domínio do sujeito, que dá o limite desse domínio. Essa delimitação é necessária para circunscrever a reivindicação de direito do sujeito à autonomia e à vida.

Vale lembrar que consideramos que é possível pensar a partir das personagens almodovarianas para construir formas de habitar e de conviver no mundo, considerando

<sup>1</sup> “Não é a falta de limpeza ou saúde que causa a abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O meio termo, o ambíguo, o compósito.”

os diferentes, não como corpos abjetos, mas sim como corpos inteligíveis e que importam (pesam), sem com isso solapar suas possibilidades de subversão, mas possibilitando a eles o direito à autonomia e à vida.

Outro exemplo de abjeto é o figurino extravagante de Sexilia no começo do filme que parece ter relação com sua vida promíscua e, portanto, seu corpo e forma de estar no mundo eram também abjetos. No fim do filme, quando ela se volta para apenas um parceiro sexual, seu visual também muda, fica mais organizado e sóbrio. Essa espécie de matrimônio, até porque no final do enredo, Sexi irá com Riza para a Ilha Contadora (Panamá), e lá se tornará imperatriz do Tirã, permitirá a ambos uma vida, por assim dizer, inteligível que lhes proporcionará acesso ao poder de dirigir a vida dos súditos, e principalmente de serem reconhecidos como seres não abjetos. Miskolci (2009, pp.172-173) lembra que:

A ênfase *queer* nos processos de normalização implicados na constituição dos sujeitos, das identidades sociais e até mesmo das coletivas que fundam movimentos sociais do presente, aponta para a compreensão de que a maioria dos fenômenos até recentemente compreendidos como desvio podem ser encarados como diferenças, resultado de processos contínuos e inter-relacionados de inferiorização, da criação de Outros que justificam a distribuição e acesso desigual ao poder.

Nesse cenário, a perspectiva *Queer* encontra espaço para evidenciar o grande número de possibilidades de viver a experiência sexual. No filme, posteriormente, as personagens protagonistas ficarão juntas, ou seja, um casal tido classicamente como heterossexual, mas que já viveu outras relações afetivo-sexuais. O (ines)esperado é que sua experiência flua em mais e mais perspectivas inovadoras, criativas e principalmente flexíveis.

Butler (2000) destaca que a proibição contém nela mesma a possibilidade de sua transgressão. O poder, na sua faceta proibitiva, esconde também uma dimensão produtiva. E aqui reside o limite da subversão, pois ela não é externa ao poder que a constitui. “O paradoxo da subjetivação reside precisamente no fato de que o sujeito que resistiria a essas normas é, ele próprio, possibilitado, quando não produzido, por essas normas” (Butler, 2000, p.170).



9. Da esquerda para a direita: Sexi (Cecilia Roth) e a psicanalista Susana Diaz (Ofelia Angelica)

No consultório/residência de Susana Diaz (psicóloga e psicanalista lacaniana), acontece o primeiro atendimento clínico de Sexilia. Em um dado momento, a protagonista relata:

Sexilia – “Só achei uns rapazes e os levei pra casa de graça. Ainda não preciso pagar por essas coisas.”

Psicanalista – Está dizendo que foi para a cama com eles?

Sexilia – “Lógico.”

Psicanalista – Quantos eram?

Sexilia – “Uns oito ou dez. Não contei.”

Psicanalista – E as garotas?

Sexilia – “Só eu. Nunca levo garotas às minhas festas, eu sozinha dou conta.”

Psicanalista – Sexi, mas isso significa que você é...

Sexilia – “Ninfomaníaca? Desde pequena.”

Psicanalista – Mas deve se controlar!

Sexilia – “Por que?”

Psicanalista – Não vai ser jovem pra sempre, digo por experiência própria. Além disso, não é justo! (...) Pode parecer bobagem, mas a culpa é de seu pai.

Sexilia – “Meu pai? Por que?”

Psicanalista – Explico. (...) Você odeia o sol, porque, ao se ver, ele representa seu pai. E você está apaixonada por seu pai. (...) – E muito! Aí você vai pra cama com tudo que é ser vivo pra ver se ele tem alguma reação e nota que você existe. Mas seu pai está completamente cego. (...) Ele não percebe que a tua felicidade depende dele.

– A tua felicidade, e a minha também.

Sexilia – “Minha felicidade, com certeza não. Mas por que a sua?”

Psicanalista – Não preciso esconder isso de você. Quero transar com seu pai!

Sexilia – “Meu pai?”

Psicanalista – Êxito profissional não é tudo.

Susana liga para o pai de Sexilia e em frente à paciente ela lhe dá, por telefone, o psicodiagnóstico de que a filha é ninfomaníaca.

A terapeuta ilustrada no filme atende Sexilia desleixadamente, ao mesmo tempo em que passa roupas, sem escutá-la de forma acolhedora. Mesmo assim, encontra rapidamente uma explicação para a aversão que ela sente pelo sol: ela o odeia, pois o identifica com seu pai, por quem estaria apaixonada. O Complexo de Édipo é colocado como causador dos dissabores atuais de Sexilia, que é diagnosticada como ninfomaníaca.

Butler (2010, p.94) ressalta que o tabu do incesto é precedido pelo tabu da homossexualidade. Assim, para ela, ele é um efeito das identificações com o pai ou a mãe e a criança acaba se subjetivando em uma renúncia ao tabu de desejar o mesmo sexo. Essa autora reforça que:

Freud sugere claramente que o menino tem de escolher não só entre as duas escolhas de objeto, mas entre as duas predisposições sexuais, masculina e feminina. O fato de o menino geralmente escolher o heterossexual não resultaria do medo da castração pelo pai, mas do medo da castração – isto é, do medo da “feminização,” associado com a homossexualidade masculina nas culturas heterossexuais. Com efeito, não é primordialmente o desejo heterossexual pela mãe que deve ser punido e sublimado, mas é o investimento homossexual que deve ser subordinado a uma heterossexualidade culturalmente sancionada.

Na teoria da performatividade apresentada por essa autora, vimos que a produção de identidades é algo que se faz pela reiteração, pela repetição, e não algo que se é naturalmente, o que leva a outras possibilidades. Não mais pensar que se alguém é menino porque tem um pênis/falo, então deverá se identificar com o pai, mas sim

entender que se ele se identificou com alguém (o pai) que repete atos performativos lidos como masculinos, então será nomeado de menino na medida em que repete, ainda que de forma estilizada, esses mesmos atos.

Outro ponto interessante da cena é a rotulação de Sexilia como uma ninfomaníaca, e a fala subsequente da terapeuta, que diz: “deve se controlar.” Essa passagem é fundamental para a compreensão do conceito de poder em Foucault, em especial no que se refere à sexualidade. Não é apenas a ideia de controle proibitivo que importa para ele, mas também a de controle através da produção de discursos (Foucault, 2009), que, por sua vez, produzem sujeitos.

Quando os chamados especialistas da ciência inventam as várias classificações diagnósticas atribuídas a comportamentos sexuais, eles estão produzindo supostas verdades sobre o sexo e o normatizando. A ninfomania já era listada, na época do filme, no *Manual Diagnóstico e Estatístico das Doenças*, em sua terceira edição (APA, 1980), como uma disfunção psicosexual na qual haveria uma condição de “sofrimento acerca de um padrão de relacionamentos sexuais repetidos, envolvendo uma sucessão de amantes, sentidos pelo indivíduo como coisas a serem usadas.”

Ninfomania era um termo utilizado apenas para as mulheres, pois para os homens a denominação era de “satiríase.”



10. Riza (Imanol Arias) e o uso de maquiagem

No camarim onde os cantores se preparam para atuar, ninguém está bem para cantar (um está rouco, o outro com vergonha).

Precisam de uma ideia: Riza surge nesse exato momento.

Riza entra no camarim e se encanta por uma das jaquetas que está pendurada no cabide. Adora também as maquiagens. Ambos, um dos cantores e Riza, se interessam por apetrechos supostamente femininos.

Todas essas convenções reforçadas socialmente sobre o que pertence ao masculino e o que diz respeito ao feminino são desprezadas nessa cena, em que Riza Niro é atraído encantadoramente por um estojo de maquiagem e tudo flui com bastante naturalidade, até porque o próprio objeto é de um novo amigo dele. Esse contexto serve para refletirmos sobre essa construção de corpos genuinamente masculinos ou genuinamente femininos. Louro (2008) coloca em cheque esse dogma social quando traz o exemplo da construção do corpo da *Drag Queen*:

A *drag* assume, explicitamente, que fabrica seu corpo; ela intervém, esconde, agrega, expõe. Deliberadamente, realiza todos esses atos, não porque pretenda se fazer passar por uma mulher. Seu propósito não é esse; ela não quer ser confundida ou tomada por uma mulher. A *drag* propositalmente exagera os traços convencionais do feminino, exorbita e acentua marcas corporais, comportamentos, atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como

femininas. O que faz pode ser compreendido como uma paródia de gênero: ela imita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia (Louro, 2008, p.85).

O importante aqui não é trazer a heteronormatividade ou simplesmente descartá-la: a questão vai muito além do binarismo. O cerne, ou melhor, o possível, é questionar onde estão essas identidades originais masculina e feminina. O entre-lugar da *drag* traz justamente essa questão: um ser que se constrói a partir desse binarismo, mas não pretende se adequar a nenhum dos lados: o ideal aqui é transpor, ultrapassar, encontrar-se no estar perdido, sem necessariamente seguir uma trajetória.



11. Da esquerda para a direita: Queti (Marta Fernandez Muro), após cirurgia plástica realizada na Clínica Nossa Senhora da Beleza e Sexi (Cecilia Roth) prestes a fugir para o Panamá

Entre tantas, há uma cena bastante interessante na trama. Queti e Sexi criam um laço de amizade e, a partir dele, descobrem uma nova forma de se reinventar: a primeira, decepcionada pelos constantes abusos sexuais do pai, um homem enfermo psicologicamente que a confunde com a mãe, chamada ironicamente de Remedios; a segunda, cansada da monotonia da sua vida familiar e prestes a embarcar rumo a novas possibilidades com Riza Niro, como a futura imperatriz da Ilha Contadora. Logo, Queti opta pela realização de uma cirurgia plástica na Clínica Nossa Senhora da Beleza, e

Sexi escolhe fugir com o amado, antes que ele seja capturado pelos terroristas conterrâneos do Tirã.

Sexi deixa Queti na Clínica, e, para sua surpresa, momentos depois a reencontra em um bar: a intervenção cirúrgica foi facial, ou seja, Queti agora possui o rosto idêntico ao de Sexilia, ambas lembram gêmeas univitelinas. As personagens rumam para o banheiro, e lá trocam suas roupas, agora temos uma Sexi (Queti) com vestimentas mais sexys e noturnas, e outra Sexilia, agora com um ar mais sóbrio e recatado, algo que já estava se instalando em suas atitudes, quando horas antes desabafou com Queti que ainda não havia transado com Riza, que desejava que ambos se respeitassem, algo que foi definido por Queti como antiquado.

É válido perceber que essa troca de roupas, de atitudes e pensamentos lembra justamente a fluidez da identidade trazida por Butler (1990), quando reforça que a visão estática de papéis (identidades) é mais do que frágil, pois existem várias maneiras de os seres se (re)formularem diante das experiências que vivenciam, e essas são de diversas perspectivas: sexual, geográfica, intelectual, dentre tantas outras. Com isso, gênero também se reinventa, e conseqüentemente seu conceito é diluído no meio de tantas vicissitudes e dinamismos: a identidade é um constante devir.

Butler (2010) também ilumina esse momento quando nos apresenta a noção de paródia de gênero, isto é, uma espécie de imitação caricata do que poderia ser a origem do gênero. Logo, binariamente aprendemos a ser homens e mulheres, a administrar nossos corpos segundo as normas heterossexistas, e conseqüentemente somos vistos pela maioria como “congruentes” na tríade sexo/gênero/desejo. Quando essa regra social é quebrada, ludibriada ou burlada, surgirão os seres marginais e abjetos.

Silva (2009) traz essa reflexão nos aspectos ligados à saúde: As múltiplas situações vividas por sujeitos de cultura põem em jogo alguns dos conceitos utilizados nas práticas biomédicas e políticas de saúde, como as noções de cuidado, proteção/segurança, perigo/risco (Silva, 2009, p.676).

O exemplo acima, de aspectos ligados à Medicina e à noção binária de saúde/doença, traz uma ideia de que ao trocarem de identidade física, Queti e Sexi assumem os riscos que essa decisão acarreta: a partir de agora todas as ações de Queti serão substituídas pelas de uma nova Sexi, enquanto que a primeira Sexilia, abandonando metaforicamente sua existência anterior em Madri, agora assumirá um

novo conjunto de vivências na Ilha Contadora. Essa experiência, em vários momentos, transpõe o normativo, até para de certa forma compreendê-lo mais profundamente.

Sexi e Queti viverão não somente outras vidas, mas muito para além do “simples reinventar,” elas assumirão as responsabilidades dessa escolha, e construirão novas e plásticas identidades que sempre estarão em processo de transformação. Logo, o biológico é apenas um dos vários horizontes a serem questionados. A metáfora do uso de roupas novas para uma outra (mesma) personagem também pode ser vista como uma paródia ao (in)esperado.

Lembramos que Sexi, em um dado momento do filme, fala a Queti que o amor de Riza a redimiu. Não compreendemos a nova vivência de Sexi como redenção, ou seja, uma espécie de retorno aos padrões hegemônicos. No entanto, essa experiência heterossexual (Sexi e Riza) pode ser mais uma das tantas outras experiências da sexualidade.

O que resta no final é a percepção de que há também várias Sexilias: a rotulada como ninfomaníaca, a surgida de uma substituição idealizada por Queti e outra recriada a partir de uma nova experiência afetivo-sexual com Riza. E, na perspectiva adotada neste trabalho, tantas outras seriam possíveis no percurso de sua vida, à medida que novos modos de subjetivação fossem emergindo, numa multiplicidade de vivências de gênero, orientações e práticas sexuais que se fazem performativamente, em relação com as contingências de cada momento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O fim continua...*

O trabalho escrito sobre uma realidade fílmica traz algumas reflexões importantes: como podemos olhar algo cômico, no caso das produções almodovarianas, procurando nas entrelinhas discursos que nos moldam e nos sujeitam a perspectivas segregadoras?

A Teoria *Queer* me trouxe a um universo que antes estava oculto, muitas vezes como a vagina que surge a partir do pênis, e não a partir dela mesma, ou até que não precisa surgir...

Conviver com Riza e Sexi, um casal que transita por tantos terrenos da sexualidade, mas que no final da trama voa rumo ao passado repressor de Riza. Talvez a experiência em Madri, o encontro com Taylor, Sadec, Toraya, e depois, mais profundamente com Sexilia, mostrou a ambos que as identidades fluem também do desejo, que podem surgir de um alguém que possua um pênis, uma vagina, ou que mesmo com uma dessas genitálias, se encontre o prazer sexual nos toques carinhosos e sensuais dados nas orelhas, zona erógena descoberta a partir de um acidente que causou uma tetraplegia, como é o caso do personagem Philippe (François Cluzet), no delicado filme francês *Intocáveis* (2011).

Como nos traz Preciado (2004, citada por Coelho, 2009, p. 36), são as multitudes *queer*, isto é, os corpos, partes de corpos e os desejos considerados abjetos, “os órgãos que não funcionam para a norma heterossexual, os defeitos, o que está fora do padrão” (Borges & Bensusan, 2008) e que é descartado e invisibilizado pela norma sexual – as lésbicas, os maricas, os negros, as pessoas transexuais, as putas, as travecas, as *drag-kings*, as mulheres barbudas, o sado-masiquismo, a bissexualidade – outrora representados como objetos monstruosos são agora, nesta política, sujeitos de enunciação e “lugares de resistência ao ponto de vista universal, à história branca, colonial e hetero do humano.”

O importante desse conjunto de estudos é notar o quão limitado pode ser o pensamento sobre a sexualidade, o quanto o desejo escapa facilmente do controle substantivo de nomenclaturas e classificações, e por escapar tanto com suas rotas de

fuga, em vários momentos torna-se invisível. É uma espécie de sensibilidade para enxergar outras possibilidades que várias vezes são marginalizadas e relegadas ao ostracismo.

Para refletirmos mais ainda sobre essas questões, trago aqui, com a licença devida, uma composição musical de Lenine e Carlos Rennó (2011):

Envergo mas não quebro

Lenine / Carlos Rennó

Se por acaso pareço

Que agora já não padeço

De um mau pedaço na vida

Saiba que minha alegria

Como é normal, todavia

Com a dor é dividida

Eu sofro igual a todo mundo

Eu apenas não me afundo

Em um sofrimento infundo

Eu posso até ir ao fundo

De um poço de dor profundo

Mas volto depois sorrindo

Em tempos de tempestades

Diversas adversidades

Eu me equilibro, e requebro

É que eu sou tal qual a vara

Bamba de bambu-taquara

Eu envergo mas não quebro

Não é só felicidade  
 Que tem fim na realidade  
 A tristeza também tem  
 Tudo acaba, se inicia  
 Temporal e calmaria  
 Noite e dia, vai e vem

E quando é má a maré  
 E quando já não dá pé  
 Não me revolto ou me queixo  
 E tal qual um barco solto  
 Salvo do alto-mar revolto  
 Volto firme pro meu eixo

E em noite assim como esta  
 Eu cantando numa festa  
 Ergo meu copo e celebro  
 Os bons momentos da vida  
 E nos maus tempos da lida  
 Eu envergo mas não quebro

Entendo que essa canção traz inúmeros devires. A Teoria *Queer* surge aqui no sentido de ser materializada como essa vara bamba de bambu-taquara, ou seja, em meio a tantas classificações sexuais, enquadramentos necessários a um controle social de tantos desejos, ela tenta ser quebrada pela heteronormatividade, no entanto resiste, trazendo consigo as envergaduras de tantas outras formas de prazer que sempre (re)surgem no cotidiano.

A melodia traz muitos binarismos (antíteses, em se tratando de figuras de linguagem), como alegria/dor, felicidade/tristeza, temporal/calmaria, barco solto/firme no eixo e também bons momentos da vida/maus tempos da lida. No entanto, eles são nela utilizados para ilustrar a constante batalha do humano em se construir e se reconstruir todas as manhãs, após luares abertos ou escondidos por noites nebulosas. A linguagem metafórica é utilizada de forma magnífica, como um mergulho sem medo a

esse poço profundo de dor, mas com fôlego para emergir e enfrentar novos desafios e batalhas. É realmente como andar por um *labirinto de paixões*.

Pedro Almodóvar consegue trazer à tona não somente o desconhecido, mas principalmente “o que precisa se manter desconhecido” da maioria. O ato de ser diferente, também no quesito sexualidade, precisa não somente ser aceito como qualidade, pois assim o discurso cairia no binário oposto ao termo defeito. O necessário é que se tome conhecimento de uma série de reflexões importantes, e aqui brota a grande importância da Teoria *Queer*, visto que ela não está ligada estritamente às questões da ordem do sexual, mas sim de tudo que transgride a norma/Norma (personagem da película *A Pele que Habito*, 2011), assim como propõe a também pernambucana como Lenine, ótima cantora Lulina, na música *Meu príncipe* (2009):

Meu príncipe

(Lulina)

Meu príncipe

Não vem em cavalo branco

Não tem muito dinheiro

Mas eu o amo mesmo assim

Meu príncipe arruma toda a casa

Prepara minha comida

Enquanto eu tô no botequim

Meu príncipe me dá múltiplos orgasmos

Ai meu príncipe, são 13 no total

Ele limpa o banheiro

Eu trabalho o dia inteiro

Ele lava a roupa suja

E eu bebo, bebo, bebo

Ele briga com as crianças

E eu toco violão

Ele quer discutir a relação

E eu não.

A canção é crível, pois traz o cotidiano de uma relação heterossexual, como várias. No entanto, de alguma maneira, se torna peculiarmente incrível quando todas essas ações de inserção no mundo, de atividade, de subversão, são trazidas não pelo masculino, mas sim pelo feminino (usando aqui, temporariamente, as classificações da Gramática Normativa e também da Biologia). As coisas de mulher são repassadas ao aqui dono de casa. É uma brincadeira séria, ou seja, faz muitas pessoas rirem, principalmente porque isso é muito estranho: está fora da norma social vigente à maioria. Mas, para muito além do que é um homem, mulher, ou do que eles podem ser não sendo apenas um homem ou uma mulher, o que prevalece é a relação, o compreender, e o que pode ser...

Dessa forma, em nossa ótica, finalizo, pensando que as ações psicológicas, educacionais, artísticas, enfim sociais, seriam mais profícuas no sentido de compreenderem as (i)limitações de construções dos modos de ser e estar no mundo.

## REFERÊNCIAS

- Almeida, M. (2008). *Do feminismo a Judith Butler*. Curso pensamento crítico contemporâneo. Le Monde Diplomatique/Fábrica Braço de Prata.
- Almodóvar, P. (2006). *Patty Diphusa*. Trad. Ana Luiza Beraba. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Assunção, J. Cultura digital, janela para a pós-massificação? Postado em: Alternativas, Destaques, Pós-capitalismo. [https:// mail.google.com/maiu/0/?ui=2&ik=ddeb000009&view=pt&...](https://mail.google.com/maiu/0/?ui=2&ik=ddeb000009&view=pt&...) Capturado em 23/10/2012.
- Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución del género: um ensayo sobre fenomenologia y teoría feminista. In: *Desde la teoria*. Trad. Tanara Pereira da Silva.
- Butler, J. (2000). "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: Louro, G. L. *Corpo educado – Pedagogias da sexualidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. (pp.151-174). Belo Horizonte: Autêntica.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Castro, E. (2009). *Vocabulário de Foucault – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Ingrid Müller Xavier. Revisão técnica Alfredo Veiga-Neto, Walter Omar Kohan. Belo Horizonte: Autêntica.
- Coelho, S. (2009). Por um feminismo *queer*: Beatriz Preciado e a pornografia como pré-textos. *Ex æquo*, n.º 20, pp. 29-40.

- Fioravante, K. E., Rogalski, S. R. (2011). *Da Geografia às imagens do Cinema: uma discussão sobre espaço e gênero a partir de Pedro Almodóvar*. Florianópolis: Revista Discente Expressões Geográficas, nº 07, ano VII, 11-32.
- Foucault, M. (2006). *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchael. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2009). *A história da sexualidade I – A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 19 ed. São Paulo: Edições Graal.
- Foucault, M. (1984). *A história da sexualidade II – O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Foucault, M. (2003). *Ditos e Escritos. Ética, estratégia, poder-saber*. Motta, M. B. (Org.). Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. 4.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomáz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- Guattari, F. (1985). *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense.
- Hitari H., Laborie F., Le Doaré H., Senotier, D. – Orgs. (2009). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora Unesp.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A.
- Laqueur, T. W. (2001). *Inventando o sexo: corpo e gênero, dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

- Louro, G. L. , Weeks, J., Britzman, D., Hooks, B., Parker, R., Butler, J. (2008). *O corpo educado – Pedagogias da sexualidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica.
- Louro, G.L. (2004). *Um corpo estranho – Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Méllo, R.P. (2012). Corpos, heteronormatividade e performances híbridadas. *Psicologia & Sociedade*, 24(1), 197-207.
- Minayo, M. C. S. (2008). *O desafio do conhecimento*. Pesquisa qualitativa em saúde. 11ed. São Paulo: Hucitec.
- Miskolci, R. (2009). *A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização*. Sociologias: Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. (pp.150-182).
- Nepomuceno, M. A. (2010). *A película do desejo – A subversão das identidades queers no cinema de Pedro Almodóvar*. Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba.
- Pelúcio, L.; Miskolci, R. (2009). A prevenção do desvio: o dispositivo da Aids e a repatologização das sexualidades desviantes. *Sexualidad, Salud y Sociedad: Revista Latinoamericana*. N.1, pp.125-157/ [www.sexualidadsaludsociedad.org](http://www.sexualidadsaludsociedad.org)
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima.
- Preciado, B. (2007). Entrevista a Jesús Carrillo. In *Cadernos Pagu*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu (Vol.28, pp.375-405).
- Ribeiro, Camila Neiva de Gouveia. *Ana (orexia): uma imagem obscena*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Mestrado em Psicologia Clínica, 2008.

- Rose, D. (2008). Análise de imagens em movimento. In: Bauer, M.W. & Gaskell, G. (2008). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – Um manual prático*. 7 ed. Petrópolis: Vozes.
- Sales, M. (2008). Foucault e os modos de subjetivação. In: *XIII Encontro Nacional de Filosofia*. Canela, Rio Grande do Sul. Livro de Atas. São Leopoldo: Unisinos.
- Scott, J.W. (1998). A invisibilidade da experiência. *Proj. História*, São Paulo, (16).
- Silva, L.A.V.(2009). Masculinidades transgressivas em práticas de barebacking. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 17 (3), 675-699.
- Silva, T.T. (2009). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*/Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Stam, R (2009). *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus.
- Strauss, F. (2008). *Conversas com Almodóvar*. Trad. Sandra Monteiro e João Freire; Trad. De “Na esteira do tempo” e filmografia de Vover, André Teles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

### AUDIOGRAFIA

- LENINE (2011). *Chão*. Rio de Janeiro: Universal Music LTDA, Casa 9. 1 CD. Faixa 6, “Envergo mas não quebro”.
- LULINA (2009). *Cristalina*. Rio de Janeiro: YB Music. 1 CD. Faixa 12, “Meu príncipe”.

## VIDEOGRAFIA

- A Lei do Desejo* (1986). Pedro Almodóvar (dir.). Espanha: El Deseo S. A. y Lauren Films. 1 filme (100 min.), son., col. DVD. [Título original: *La ley Del deseo*]. Weekend (dist.)/Pandora Filmes. Leg. português.
- A Pele que Habito* (2011). Pedro Almodóvar (dir.). Espanha: El Deseo S. A. 1 filme (120 min.), son., col. DVD. [Título original: *La piel que habito*]. LK TEL/Paris Filmes (dist.). Leg. português.
- Intocáveis* (2011). Eric Toledano, Olivier Nakache (dir.). França: Eric Toledano, Olivier Nakache. 1 filme (112 min.), son., col. DVD. [Título original: *Intouchables*]. California Filmes (dist.). Leg. português.
- Labirinto de Paixões* (1982). Pedro Almodóvar (dir.). Espanha. Alphaville S. A. 1 filme (97 min.), son., col. DVD [Título original: *Laberinto de pasiones*]. Vintage Films. (dist.). Leg. português.
- Mogli – O Menino Lobo* (1967). Wolfgang Reitherman (dir.). Estados Unidos. Walt Disney. 1 filme/animação (78 min.), son., col. DVD. [Título original: *The jungle book*]. Buena Vista International (dist.). Leg. e dub. português.
- Tudo Sobre Minha Mãe* (1999). Pedro Almodóvar (dir.). Espanha: El Deseo S.A./Renn Productions/France 2 Cinema . 1 filme (101 min.), son., col. DVD. [Título original: *Tudo sobre mi madre*]. Sony Pictures Classics/Fox Vídeo (dist.). Leg. português.